MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVII, NR. 3

DIN SUMAR

3/2016

ANDRA FRĂȚILĂ
DE VORBĂ CU ADRIAN ENESCU

MIHAELA VOSGANIAN
INTRODUCERE ÎN TRANS-REALISMUL ARHETIPAL (I)

GEORGE BALINT
CONDUITA MIŞCĂRII FORMEI
O NOUĂ PERSPECTIVĂ ÎN ABORDAREA
INTERPRETATIV-TEORETICĂ A TEXTULUI MUZICAL

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA FRĂŢILĂ
DE VORBĂ CU ADRIAN ENESCU 3

STUDII

MIHAELA VOSGANIAN
INTRODUCERE ÎN TRANS-REALISMUL ARHETIPAL (I) 14
GEORGE BALINT
CONDUITA MIŞCĂRII FORMEI
O NOUĂ PERSPECTIVĂ ÎN ABORDAREA INTERPRETATIV-TEORETICĂ A TEXTULUI MUZICAL 34

PORTRETE

LAVINIA COMAN
ANA PITIŞ - O CONTRIBUŢIE DE SEAMĂ LA ARTA PIANISTICĂ ROMÂNEASCĂ 55

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (VIII)
FONDUL MARIA CHEFALIADY (I) 79

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA FRĂŢILĂ
DIALOGUE WITH ADRIAN ENESCU 3

STUDIES

MIHAELA VOSGANIAN
INTRODUCTION TO ARCHETYPAL TRANS-REALISM (I) 14
GEORGE BALINT
THE CONDUCT OF THE MOVEMENT OF FORM – A NEW PERSPECTIVE ON APPROACHING THE MUSICAL TEXT FROM AN INTERPRETIVE AND THEORETICAL POINT OF VIEW 34

PORTRAITS

LAVINIA COMAN
ANA PITIŞ – A NOTEWORTHY CONTRIBUTION TO THE ART OF PIANO PLAYING IN ROMANIA 55

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (VIII) THE MARIA CHEFALIADY ARCHIVE (I) 79

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Adrian Enescu

Andra Frăţilă

”Compozitorul stă într-o “chilie“ (camera de lucru, studio). Acolo, frecvențele - muzicienii le alintă spunându-le “note”, le-au dat și nume, ca să nu le uite - se combină savant și subliminal. Așa iau naștere cântece, simfonii sau alte “povești muzicale”. Fiecare sunet nou înseamnă o victorie pentru compozitor... Pe termen scurt, câștigător este publicul (acceptă sau nu produsul). Atemporal este, însă, doar compozitorul.”

Critica îl situează pe Adrian Enescu printre primii compozitori români de muzică electronică, cu un start la începutul anilor 70 când România încă se afla sub regim comunist.
Adrian Enescu a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București și a fost studentul lui Aurel Stroe și al lui Alexandru Pașcanu.

”Nu e o tragedie dacă numele lui nu-ți sună prea familiar sau dacă nu ai auzit absolut deloc despre el; lumea ar fi tot la locul ei. Câteva website-uri îi atribuie compozitorului Adrian Enescu rolul de pionierat în muzica electronică de la începutul anilor '70, când România era încă afundată în canoanele regimului comunist. Printre realizările lui se numără muzici pentru balet în Italia, Australia și Japonia, muzică pentru teatru în Romania, Olanda, Belgia, Japonia, Australia, Canada,

https://biblioteca-digitala.ro

Columbia și Costa Rica, muzică pentru peste 65 de filme românești dar și jazz, muzică electroacustică sau simfonică". (www.theattic.com)

Andra Frațilă: Ați fi avut cu siguranță succes la Hollywood, de ce ați rămas în București, România?

Adrian Enescu: Dar tu de ce nu ai rămas? De ce ești încă în București, România? Ce mai cauți aici? Se vede că nu ai fost niciodata în cercurile artistice din SUA, printre cei care gândesc businessul American, mondial chiar. Nu ai fost nici prin studiourile, conservatoarele de muzică, nu ai interacționat cu cei care "fabrică" showbusinessul (mă refer aici la muzica simfonică, de jazz, muzica de film sau entertainment) din New York, Los Angeles, Boston sau San Francisco. Eu am avut șansa să am o bursă Fulbright în SUA, am fost audient al conservatorului din Palo Alto dar nu pe această experiență se bazează argumentul meu și îți dau un simplu exemplu, absolut aleator: Italia a dat un prolific, talentat și un bun "meseriaș" al muzicii de film, pe Ennio Morricone. Absolvent al conservatorului din Berlin-Germania, coleg cu Karlheinz Stockhausen, el s-a întors în Italia și împreună cu Nino Rota, cel care a compus muzica pentru filmele lui Fellini, și alți compozitori/performeri au creat "Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza", grup de avant-garde free improvisation. În timpul lungii sale cariere a compus în America muzică pentru două filme : "Once upon a time in America", regizor Sergio Leone (acest titlu este singurul film pe care l-a făcut în America), și el un alt *italiano vero* cu care a mai lucrat "The Good, the Bad and the Ugly", „For a Few Dollars More", „A Fistful of Dollars", hituri ale cinematografiei mondiale. Încă un exemplu este și muzica pentru filmul "The Mission" în colaborare cu Roland Joffé, regizor englez, acceptat, rar, la Hollywood. Acum, la apropape 90 de ani, Morricone a compus muzica pentru "The Hateful Eight", regizor Quentin Tarantino, pentru care a obținut, în sfârșit, premiul Oscar în 2016. Iar povestea lui Morricone nu este singulară. Mai sunt multe istorii din cetatea filmului Hollywood sau din studiourile Astoria/New York. Ceea ce vreau să spun este că a PĂTRUNDE în showbusinessul american înseamnă foarte multe întrebări cu răspunsul în plic. În primul rând înseamnă să ai relații…multe relații…

https://biblioteca-digitala.ro

A.F.: Iar aceste lucruri, istorii, v-au descurajat?

A.E.: Să nu mă înțelegi greșit, nu sunt un tip laș, ba din contră! Mă descriu ca un om lucid. Încerc doar să nu umblu după cai verzi pe pereți. Eu m-am simțit împlinit făcând muzică de film. Întotdeauna mi-a placut fenomenul audio/video. În România am compus muzică pentru 65 de filme iar fiecare dintre ele a reprezentat un experiment (vizând stilul de muzică, ansamblul orchestral utilizat, modul de a gândi vizualul, tenacitatea în a-mi susține teoriile despre muzică și editarea ei pe film). De acest palmares sunt mândru.

A.F.: Așadar, nu contează cu adevărat unde trăim, ci mai degrabă felul în care noi ne construim povestea?

A.E.: Cred în globalizarea din artă. Fiecare creator vine cu genele sale. În final, rezultanta este o operă a pământenilor. Ei sunt și mesagerii și cei ce așteaptă solul, în același timp. M-am simțit întotdeauna european, aşa că nu am avut motive reale să emigrez. Cu toate că trăiam în Romania eram în același timp în Europa, adică acasă. De multe ori m-am gândit: cu ajutorul culturii și prin cultură am fost european dintotdeauna! Dar nu eram liber, mă refer la înţelesul, la traducerea exactă a cuvântului libertate. Nu am frați sau surori, părinții nu prea puteau să-mi cumpere jucării sau jocuri. Locul unde trăiam cu adevărat era în poveștile pe care le citeam. Eram în Est dar inima era în Vestul cel mai îndepărtat sau “miazănoapte cel mai îndepărtat” cum se spunea în acele cărți. Rătăceam amețit prin pajiști de cuvinte, păduri virtuale, păduri de cuvinte, colibe de cuvinte. Ceea ce mă înconjura atunci chiar nu avea importanță.

A.F.: Mai povestiți-mi despre copilărie...

A.E.:În copilărie fugeam de la școală, luam un bilet la Cinema „Lia” de pe Grivița și stăteam acolo toată ziua. Mă împrietenisem cu proiecționistul cinematografului care-mi dădea tăieturi din rolele de film, fotograme, pe care le proiectam pe perete cu ajutorul unui diapozitiv și o inginerie savantă cu cabluri legate de picior, cu care schimbam fotogramele. Uitându-mă la ele, cântam la acordeon comentând muzical imaginile. Aceea a fost prima mea muzică de film. Interesant este că, mult mai târziu am vazut un film italian care se numește „Cinema Paradiso”, cu o muzică foarte inspirată scrisă de Morricone. Filmul spune povestea unui băiețel dintr-un sat sicilian care se împrietenește cu proiecționistul

https://biblioteca-digitala.ro

cinematografului. Acesta îl primește la el în cabină, îi arată cum funcționează aparatele. Proiecționistul moare într-un incendiu. Copilul, acum un om matur, un regizor de film important, găsește o rolă de film cu toate secvențele-săruturi, lipite una după alta, scenele cenzurate de preotul satului, descoperind încă o dată sensibilitatea mentorului său. Am rămas năucit când am văzut filmul. Mă gândeam „uite, domnule, cum poveștile sunt aproape aceleași peste tot în lume."

A.F.: Ce nostalgii aveți, dacă aveți? Ce amintiri frumoase, ce oameni frumoși ați întâlnit în studenție, tinerețe?

A.E.: Eu m-am apucat de muzică din nevoia de frumos dar și din nevoia unei disciplini interioare. Eu m-am apucat de muzică din nevoia de a duce bătălii pe care să le câștig. Ascultând muzică am cunoscut oameni care au compus de-a lungul timpurilor și care au simțit și ei nevoia de frumos. Mulți mi-au devenit prieteni. Ei, acești mânuitori de sunete mi-au arătat adevăratul înțeles al stării de nemuritor și cam cum ar trebui să faci să câștigi bătălii. Pe unele le-am câștigat, pe altele le-am pierdut. În studenție, Maestrul Aurel Stroe m-a dus la centrul de calcul din București. Acolo am văzut pentru prima oară un calculator. Îmi aduc aminte că era imens, cât un perete și am fost fascinat. Acolo am cunoscut și oameni deosebiți printre care și pe Solomon Marcus, o minte liberă și luminată tematic. Am să-l citez, pentru că spusele domniei sale sunt unice: "Cuvântul caracteristic matematicii este "teorema". Etimologia cuvântului provine din greacă și înseamnă "spectacol". Spectacolul are o definiție alarmant de simplă: tot ceea ce poate reține și păstra atenția publicului. "Spectacolul" e numitorul comun în orice profesie!".

A.F.: Când ați știut că vreți să faceți muzică, cu orice preț?

A.E.: Am descoperit muzica de unul singur. Tot ce era ritm și sunet mă fascina. Îmi aduc aminte că stăteam pe podul Basarab și ascultam polifonia care se compunea din ritmurile roților de tren, din aburii scoși de locomotive în combinaţie cu șuieratul grav sau țiuit, cu murmurul oamenilor, cu zgomotul mașinilor. În scurt timp am devenit dirijorul, solistul și compozitorul acestui ansamblu. Iubesc polifonia, nu pot să concep o muzică fără diversitatea și independența vocilor care o compun. Sunt legat de oraș, de aglomerarea urbană cu polifoniile ei savante, bizare, imprevizibile. Când e liniște o iau

https://biblioteca-digitala.ro

razna. Ceasul meu interior a fost programat pentru “Polifonie/un triumf al lumii sonore“. Am ales să fac muzică pentru că “sunetele” sunt o colecție de povestiri spuse cu o voce seducătoare, pline de fantastic, farmec și îndrăzneală. Mă reîntorc mereu la a scrie muzică, ca la un canon necesar, ca la sursă primară în care sunetele dezlănțuie cercuri de înțelesuri, precum o piatră lăsată să cadă în apă. Actul de a compune muzică este un act de imersiune într-o lume plină de conotații, densă și diafană.

A.F.: Cum ați trecut de la pasiune la câștig material?

A.E.: A compune muzică este pentru mine o mare pasiune. Starea de creator de muzică a fost soluția cu care am deschis multe uşi dar și modul meu de a fi. Pentru mine muzica este cea mai frumoasă și complexă artă. Pot să ascult muzică la infinit. A fi compozitor înseamnă rezistență fizică și psihică. Să nu te doboare nici insuccesul, dar nici succesul. Până la sfârșit rezistă numai cine iubește cu adevărat arta. Compozitorul stă într-o “chilie “(camera de lucru, studio). Acolo, frecvențele - muzicienii le alintă spunându-le “note”, le-au dat și nume, ca să nu le uite - se combină savant și subliminal. Așa iau naștere cântece, simfonii sau alte “povești muzicale”. Fiecare sunet nou înseamnă o victorie pentru compozitor. Dar vine și momentul de foc când muzica iese din “chilie”, îmbrăcată de sărbătoare, încrezătoare în forțele ei de seducție, gata de luptă cu oricine. Pe termen scurt, câștigător este publicul (acceptă sau nu produsul). Atemporal este, însă, doar compozitorul.

A.F.: Ați fost întotdeauna perfect mulțumit de munca Dvs.?

A.E.: Nici unul dintre filmele la care am lucrat nu mi-a plăcut în întregime pentru că ideile iniţiale au fost demontate în anumite faze de producţie. Eu le-aş fi făcut altfel. Există însă cel puţin 5 minute în aproape fiecare film la care am lucrat, de care sunt mulțumit şi consider că acele minute înseamnă ceva pentru istoria cinematografiei româneşti. Sunt convins că o muzică bună de film trebuie ascultată și “desprinsă” de vizual. Când muzica nu are nevoie de această “cârjă“, când este suficient de complexă, elaborată, când are mister, când ea singură spune o poveste, atunci poate deveni o operă în sine, atunci vorbim de MUZICĂ.

https://biblioteca-digitala.ro

A.F.: Ați cântat muzică de jazz cu o mare plăcere și, de fapt, ați deschis niște drumuri pentru acest tip de muzică.

A.E.: În 1977 am cântat într-o formație, prima formație de fusion din România. Liubisa Ristici (un sârb) cânta la sitar, Arif Jafri (un pakistanez) cânta la tabla și bansur, eu (un român) cântam la pian electric. În compozițiile pe care le interpretam, încercam să contopesc conceptual modurile indiene cu ehurile bizantine. Totul sub umbrela jazzului, a improvizației libere, a bucuriei de a cânta, dar bine structurată în timpul repetițiilor. Între compozitorii de muzică simfonică și cei de jazz sau pop este o relație, în România, un pic cam nefirească. Fiecare susține că muzica pe care o face este cea mai importantă. Și eu pot să spun că experimentul meu cu sitar, tabla, bansur și pian electric a fost important pentru vremurile alea, dar nu o fac. Fiecare creator de muzică e unic și are dreptate. Foarte multe căutări sonore din muzica simfonică au fost imaginate de muzicienii de jazz. Freejazzul este un exemplu. Muzica spectrală, minimalismul, sunt alte exemple. Energia, vibrația pe care muzica de jazz o degajă este foarte importantă. Compozitori importanți, foarte importanți, ai istoriei muzicii s-au raportat la jazz. Au compus în acest stil, așa cum au înțeles ei jazz-ul, și chiar se lăudau că au putut descoperi mijloacele de expresie proprii jazzului.

A.F.: Iar de la jazz la muzica electronică…?

A.E.: Radioul a jucat un rol important în apropierea mea de muzica electronică. E vorba de posturi de radio precum Voice of America, Europa Liberă sau Radio Luxemburg. În playlisturile acestor radiouri existau primele muzici electronice, muzică de jazz sau muzică simfonică experimentală. Apoi compozitorii români au început să călătorească lucrând în cele mai importante două studiouri de muzică electronică din Europa, Paris și Darmastadt. Unul dintre aceștia a fost profesorul meu de compoziție, Aurel Stroe. E mult să spun că am fost prieten cu Maestrul Stroe, dar îl admir ca om și creator. Maestrul m-a ajutat în obținerea bursei din America. Hosanna in excelsis.

A.F.: Ce v-a atras la muzica electronică?

A.E.: Apariția sintetizatorului este, într-un fel, ca destin, asemănătoare construcției și apariției clavecinului. Un instrument nou, o altă sonoritate, un timbru nou. Lucrări compuse numai pentru mediu electronic și-au facut repede loc

https://biblioteca-digitala.ro

în opusurile compozitorilor printre care și ale mele. Evoluția calculatorului, tehnologia VST, scrierea unor softuri sofisticate pentru muzică sau mixaj/editare muzică, studiourile din ce în ce mai performante, toate aceste lucruri transformă muzica electronică într-un gen bine personalizat, practicat de foarte mulți compozitori, amatori sau profesioniști, și din ce în ce mai acceptat de marele public.

A.F.: Ce muzici vă plac?

A.E.: Ascult cu aceeași bucurie orice muzică. De la world music la Bach, de la muzică gregoriană la Lady Gaga, de la Stravinsky la jazz sau epic music. Ideea de găsi "un compozitor ideal" este pentru mine o simplă sintagmă: "A mă cunoaște", care, de fapt, înseamnă două lucruri: 1 – a mă analiza pe mine sau 2 – a avea un model! Răspund, așadar, la cele două puncte: 1 – fiind vorba de mine însumi sunt îngăduitor și 2 – pot deveni epigon.

A.F.: Găsiți răspunsuri pentru orice, în muzică?

A.E.: Muzica nu îmi oferă toate răspunsurile, dar mă ajută să formulez mai limpede anumite întrebări. Prin muzică mă familiarizez cu propriile mele confuzii. După ce termin de scris o muzică sunt mai liniștit, dar nu neapărat mai lămurit. Arta compoziției nu te vindecă și nu-ți oferă semnul pe care îl cauți, dar te ajută să-ți conturezi limitele și, mai ales, îți dă dreptul să treci la următoarea întrebare.

A.F.: Ați compus muzica pentru filmul "Mircea cel Mare", considerat o peliculă de propagandă. Există vreo legătură între muzica compusă de Dumneavoastră și această etichetare?

A.E.: Am compus această muzică pentru că eram compozitor de muzică de film. Dacă același film, istoric, se făcea la Hollywood, ar fi trebuit să refuz? La fel cum și Tiberiu Olah a scris muzica pentru "Mihai Viteazul", o muzică inovativă, admirabil orchestrată, bine montată pe film și singura care după premiera filmului a putut fi transformată într-un poem simfonic, sau cum Theodor Grigoriu a compus muzica pentru "Dacii", "Ștefan cel Mare", "Burebista", etc. Niciuna dintre aceste muzici nu poate fi considerată, niciodată, de propagandă. Compunând muzica la filmul "Mircea" am putut să înregistrez cu o formație de 180 de oameni! 100 instrumentiști în orchestră și alți 80 de coriști (cor mixt și cor de copii). Repet, o sută optzeci de oameni. Nu puteam rata această experiență: orchestră mare combinată cu mediu electronic. Practic e primul demers de

https://biblioteca-digitala.ro

sound design în cinematografia românească și totul se întâmpla în 1988. Mai mult, la invitația lui Horia Andreescu, care a dirijat atunci muzica, am reușit să compun a doua suită/poem simfonic de muzică de film din România, dupa maestrul Tiberiu Olah (s-au cântat de curând fragmente, într-un concert la Ateneul Român). Muzica scrisă de mine nu are legătură cu propaganda. Inițial, nici filmul nu avea legătură cu propaganda; era un film istoric despre un conducător important din istoria României, la fel ca Mihai Viteazul sau Ștefan cel Mare. După multele vizionări, apele s-au tulburat dar, repet, muzica e muzică, nu are nici o legătură cu propaganda.

A.F.: Care sunt etapele scrierii muzicii de film? Citiți scenariul înainte și vă construiți temele muzicale pe baza impresiei personale asupra acțiunii?

A.E.: Niciodată nu citesc scenariul tocmai din motivul că eu îmi imaginez ceva iar mai apoi când văd ce a făcut ulterior regizorul am un șoc! Primul pas este să îl pun pe regizor să îmi povestească iar eu încep să-l descos: dar aici cum faci, dincoace cum procedezi...? Din fericire, am participat încă din facultate la procesul de editare și știu cum se face, lucru care mă ajută foarte mult pentru că îmi pot monta singur imaginile. După ce îmi fac o părere pe baza a ce-mi spune regizorul, mă concentrez foarte mult asupra imaginii, luminii, ”picturii”. Cum e ”pictura” asta așa trebuie să fie și muzica. Muzica se subordoneaza obligatoriu vizualului.

A.F.: Considerați că există legături între muzică și celelalte domenii artistice?

A.E.: Admir pictura. Am vizitat multe muzee. Ma reSimt când privesc un tablou. În conservator am fost coleg și prieten cu mulți studenți-artiști de la Arte Plastice şi Teatru. La sala de operă din Conservator şi în foaier se făceau expoziţii de pictură și grafică. M-am împrietenit cu foarte mulţi pictori şi sculptori, mă duceam prin atelierele lor. Vorbeam despre muzică, film, teatru, pictură. Ne împrumutam cărți, discuri, totul cu un singur scop: să rămânem Europeni deși ne aflam la marginea Europei. Am văzut cum se pictează. Cu fiecare mișcare de penel se pune o culoare, o umbră sau o lumină pe un tablou. În liniște, fără grabă, cu un scop precis, tabloul trebuia să fie cât mai perfect. La fel este și în muzică. Fiecare instrument este o culoare. Fiecare combinație de instrumente creează un sunet nou, ca și combinația culorilor pe o pânză. Asta se numește

https://biblioteca-digitala.ro

știința orchestrației. Datorită vizualului am ajuns la cinema. Filmul este o altă artă de care m-am apropiat foarte mult. Este combinația perfectă între teatru, pictură și muzică. Nu degeaba se numește a 7-a artă.

A.F.: Care este părerea Dumneavoastră despre criticii de artă? Ce înseamnă un critic sever, onest?

A.E.: Nu înțeleg criticii care, după părerea mea, de cele mai multe ori sunt "artiști" ratați. Nu le înțeleg siguranța cu care emit judecăți de valoare sau spun cum trebuia făcut. Toată istoria artei povestește despre unii care au desființat creații majore ale istoriei. Dacă te iei după ce spun ei nu mai semnezi niciun contract cu un producător. Aș fi curios să văd un film, să ascult o muzică, să văd un spectacol de teatru, să privesc un singur demers artistic imaginat de un critic! Pledez pentru "teoreticianul de artă". El este cel care disecă OPERA, căutând toate resorturile care generează artisticul iar nevoie de acești teoreticieni există atât în rândul artiștilor cât și în rândul publicului.

A.F.: Câte "roluri" poate îndeplini un muzician și cât de mult se transformă arta lui odată cu ieșirea la rampă?

A.E.: Compozitorul inventează muzici. După ce a terminat de scris, muzica devine un bun public. Dirijorul şi interpreţii traduc cu personalitatea lor semnele muzicale. Fiecare interpretare înseamnă plusuri sau minusuri. Este vorba despre o relativitate a unor vibrații. Masa și Energia, o formulă care spune totul! Ora astrală s-a consumat, eventual, în momentul compoziţiei. Daca se întâmplă și când se împlineşte produsul final, în momentul imprimării sau concertului, atunci e cu atât mai bine.

A.F.: Ce face Adrian Enescu când nu compune sau nu se află în studio?

A.E.: Sunt un mare iubitor de rugby. Mă duc la multe meciuri pe stadion. Mă relaxez. Mă gândesc la multe lucruri când sunt în tribune. Îmi place filosofia acestui sport. Când un jucător pleacă la atac, în urma lui sunt alți 14 care, la nevoie, vor sări să îl apere și să îl susțină. Un jucător nu poate fi atacat decât dacă are mingea și privit în față. Dacă nu se respectă această cutumă se acordă fault. (Apropos, îmi place lucrarea "Rugby" compusă de Arthur Honegger).

A.F.: Sunteți un admirator al lui Shakespeare. Cât de actual este el acum, în societatea contemporană?

https://biblioteca-digitala.ro

A.E.: Îmi place Hamlet pentru că nu înseamnă numai Anglia secolului XVII, nu înseamnă numai Shakespeare. Hamlet e prezent în orice societate, din toate timpurile, pe toate nivelurile de civilizație și educație. Hamlet e un clișeu, un idol, un model. Cel mai mult din Hamlet/Shakespeare îmi place monologul de la începutul actului 3. Am compus și o piesă corală pe acest text: "N-o să fie azi, poate fi mâine, n-o să fie mâine va fi azi, dacă tot nu știi ce lași în urma ta. Oricum când va fi, va fi să fie. De rămâi sau pleci o clipă mai devreme, să fii gata oricând". Nu există muzică pe care un instrument sau mintea omului să nu o poată imagina. Cel puțin eu asta cred. Dar pot exista minți "speciale" care au nevoie de alte "unelte". Depinde ce verb vrei sa conjugi, a fi, a avea, a imagina. Hamlet/Shakespeare spunea simplu, "A fi sau a nu fi…".

A.F.: Ce "ingrediente" are o muzică de calitate, o muzică rezistentă la timp și spațiu?

A.E.: Eu nu sunt un ascultător obișnuit de muzică. Dacă îmi place o linie instrumentală sau un pasaj dintr-o muzică, le ascult până înțeleg sensul. Pe verticală muzica are multe componente. E fascinant să le descoperi și să încerci să înțelegi toate codurile pe care compozitorul le-a pus în paginile muzicii sale. Dacă Spectacolul-Poveste nu te ia cu sine într-un vârtej de senzații generate de iureșul aproape subliminal care îți traversează retina, auzul și conștiința, intersectându-se iar și iar în dimensiunea eternei căutări, eu zic că Spectacolul-Poveste e ratat.

Eu cred că geniul este cel care trece testul timpului. Este cel care are puterea de a asimila, concluziona și a da un nume unic unui munte de informații pe care le-au adunat multe minți aflate peste linia medie de IQ. Geniul este cel care reușește să scaneze aproape toate detaliile și creează o capodoperă.

A.F.: Care este viitorul muzicii de film în România?

A.E.: Din păcate, în România nu mai există meseria de compozitor de muzică de film. În acest moment nu mai există muzică de film și acest lucru persistă pentru că asta se vinde. Ceea ce nu se conștientizează este faptul că muzica are puterea de a transmite subliminal ceea ce nimeni și nimic nu poate. Sigur că și liniștea are puterea de a tensiona, de a amplifica încărcătura chiar spre un tip de demență... dar cât să

https://biblioteca-digitala.ro

dureze asta? Viața e făcută din sunete, oricâtă liniște ar exista și de oricâtă liniște am avea nevoie, viața există prin sunete.

Spuneam mai demult că ”muzica dezvăluie imaginea într-un mod diferit, ca într-un scenariu paralel; ea face ca spațiul din jurul tău să capete o altă dimensiune. Muzica întotdeauna te ajută să vezi lucrurile și din altă perspectivă pentru că deschide orizonturi. Asta e frumusețea muzicii – are putere, vibrație. Are o energie aparte indiferent de genul muzical, ăsta este marele ei farmec!”

A.F.: Vă mulțumesc

SUMMARY

Andra Fraţilă
Dialogue with Adrian Enescu

Adrian Enescu: I discovered music on my own. Everything that was rhythm and sound fascinated me. I remember standing on Basarab Bridge and listening to the polyphony created by the rhythm of the train wheels, the steam of the engines, the low or shrill hisses, people’s murmur and the noise of the cars. Shortly afterwards I became the conductor, soloist and composer of this ensemble. I love polyphony, I cannot conceive the idea of music without the diversity and independence of the voices that make it up. I have a strong bond with the city, with the urban crowd, with its sophisticated, bizarre, unpredictable polyphonies. When it’s quiet I go crazy. My inner clock was programmed for ‘polyphony – a triumph of sound’. I chose to write music because ‘sounds’ are a collection of stories told in a seductive voice, and they are full of magic, charm and audacity. I keep coming back to writing music, as to a necessary penance, as to the primary source in which sounds unleash circles of meaning, like a rock dropped into water. Music does not give me all the answers, but it helps me formulate certain questions more clearly. Through music I grow familiar with my own confusion. After I finish writing a work I am calmer, but not necessarily more enlightened. The art of composing does not cure you and does not provide the sign you are looking for, but it helps you complete your limitations and, above all, it gives you the right to get to the next question.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Introducere în trans-realismul arhetipal (I)

Mihaela Vosganian

Demersul spiritual în artă

"….Atunci se vor deschide ochii celor orbi și urechile celor surzi vor auzi… Acolo va fi veselia păsărilor … acolo va fi cale curată și cale sfântă se va chema și nu va fi nimeni întinat. Căci și cei fără minte vor merge pe dânsa și nu se vor rătăci."

Isaia 35

1. O cale care va să vină?!

Dacă ar fi să alegem *Calea a ceea ce va să vină*[1] drept o cale spirituală, am putea, oare, accepta-o sub forma artei? Cu siguranță că răspunsul este da, pentru mulți dintre noi, în măsura în care înțelegem calea spirituală nu ca pe o religie, ci mai degrabă ca pe o cale practică a înțelepciunii, ce reunește un summum de credințe și idealuri care ne ghidează viața. Este "o cale spirituală prin care suntem în măsură să explorăm Divinitatea….este o cale a înţelegerii care include toate formele

[1] Jung, Carl, parafrază din primul capitol *Liber Primus* din *Cartea Roșie - Liber Novus*

https://biblioteca-digitala.ro

de onorare, împartășire, comemorare și recunoștință….Un loc de unde apar toate întrebările despre orice subiect."[1]

Demersul creator poate fi o rugăciune sau un ritual, ori pur si simplu, memoria stării divinului. Poți împărtăși acest tip de creativitate cu grupuri mai mici sau mai mari, nu doar în locuri specifice precum sanctuarul, biserica sau ashramul, dar și într-o piață centrală, pe scenă în fața publicului sau, de ce nu, chiar în cadrul unor terapii de grup. Din această perspectivă creativitatea aparține deopotrivă tuturor oamenilor, fie artiști profesioniști, fie profani, fie oameni cu deschidere spirituală sau practicanți de tehnici spirituale.

Fără îndoială că arta şi spiritualitatea au fost împreună încă din cele mai vechi timpuri. Arta și cultura în general s-au dezvoltat în locurile unde s-a manifestat spiritualitatea, poate cu precădere în comunitățile religioase, creștine, dar nu mai puțin și în cele așa numite păgâne, precreștine.

Dacă arta a fost un produs al vieții spirituale, ea "a jucat rolul unui limbaj care a materializat abstracţionismul spiritului pur care prin natura sa, transcende mintea şi puterea de conceptualizare".[2] Prin artă s-a putut și încă se mai poate trezi sufletul sau mai bine zis conștiința, de aceea în timpuri străvechi ea a fost principalul instrument educațional în temple, fiind mai degrabă un produs secund al drumului spiritual. Cu siguranță însă, "toate formele de artă au fost la origine rezultatul unor trăiri şi/sau acţiuni spirituale pure."[3]

Deși practicile ritualice cele mai înalte ale științelor oculte erau transmise pe cale orală doar inițiaților din elita clerului, au existat în epocile vechi, fie la hinduși, perși, egipteni, chaldeeni sau evrei și lucrări scrise, deopotrivă literare, filozofice și spirituale, pe care le putea citi toată lumea.

---

[1] Pat B. Allen**,** *Art is a spiritual path, Introducere,* traducere după varianta originală în engleză (Art is a spiritual path through which we are most able to explore Divinity… Art is a place to raise any question about any subject. Art is a path to meaning, which includes all form of honoring, sharing, memorialializing, and giving thanks.

[2] Theodor, Hansa, *Spiritualitatea artei*, în *Arta de a trăi*

[3] Idem

https://biblioteca-digitala.ro

Să ne amintim de culegerea de texte sacre *Zend-Avesta*[1] atribuite lui **Zarathustra**, sau de cele patru cărți sacre ale hindușilor, numite *Vede*[2] (*Rig Veda, Yajur Veda, Sama Veda, Atharva Veda*), toate cuprinzând invocații, imnuri, incantații, formule magice pentru descântece, exorcismne sau texte și învățături referitoare la ritualuri.

Între timp, odată cu pierderea dimensiunilor ritualice și cathartice ale artei, s-a creat o dihotomie între marii mistici inițiați, care au ignorat treptat exprimarea artistică, și artiștii profesioniști, adică cei împuterniciți să facă artă, care au dus-o mai degrabă în domeniul gândirii[3], îndepărtând-o de *Spiritual / Inteligența spirituală,* cu deosebire în cultura europeană.

2. Spirit, Suflet, Conștiință

Pentru a înțelege mai profund ce este spiritual în artă ar fi necesar să deslușim atributele conceptului *Spirit.*

Așadar, ce este *Spiritul* și care sunt adevăratele sensuri/consensuri ale cuvintelor *Conștiință, Suflet* și *Spirit* care, dealtfel, incumbă artei?

Să luăm mai întâi în considerare cele două aspecte fundamentale ale noțiunii de *conștiință*: 1) ca formă înaltă de reflectare psihică a realităţii, proprie oamenilor, produs al activităţii creierului uman (materie superior organizată); 2) ca formă de cunoaștere intuitivă, sau reflexivă a fiecăruia, despre propria existență și despre lucrurile din jurul său. În ambele înțelesuri, *conștiința* implică un ansamblu de procese psihice variate, complexe, cuprinzând senzaţii, percepţii, reprezentări, noţiuni, judecăţi, raţionamente, inclusiv procese afective şi voliţionale.[4] Mai departe, putem nuanța și extinde înțelesurile la nivelul *Conștiinței divine* (conceptul hinduist VIMARSHA), cea

[1] Cărțile sfinte proto-indo-iraniene zarathustriene care cuprind texte (*Zend*) și comentarii (*Avesta*).

[2] Cele mai vechi scripturi ale hinduismului.

[3] Facem distincție între gândirea ca proces cognitiv superior bazat pe generalizare și abstractizare și *Inteligența spirituală* legată de spiritualitate, în sensul de a ști cine ești și de a gândi și a acționa dintr-o conștientizare a sinelui ca spirit.

[4] Sursă: Dex

https://biblioteca-digitala.ro

care se reflectă în ea însăși, prin dublul aspect intern/extern: când *Supremul Divin* se odihnește în *El Însuși,* reflexia internă este un fel de "priză de conștiință totală și complet autonomă"[1], iar aspectul său extern implică percepția și implicit cunoașterea obiectului de către subiect, respectiv manifestarea dualității; la acest nivel se întâmplă totodată și limitarea *conștiinței universale* la *conștiința individuală* - când sunt percepute doar anumite părți ale întregului. De fapt, "*conștiința universală* și *conștiința individuală* sunt una aceeași"[2], precum *Sinele* care se cunoaște pe el însuși. Tot aspectul reflexiv al conştiinţei ne asigură și capacitatea de selecţie şi imaginaţie, precum şi pe cea a manifestării liberului nostru arbitru. Practic, capacitatea conștiinței de a cunoaște și de a se cunoaște îi conferă statutul de *Eu suprem,* pur și unic, auto-revelator.[3]

Pornind de la această premisă, putem aprecia că orice formă de artă este o modalitate de reflectare a realității prin ochii autorului, deopotrivă intuitivă și reflexivă, din perspectiva propriei sale naturi esențial-creatoare, care transmite receptorului un summum de procese emoționale variate și/sau judecăți de valoare autorevelate.

În ceea ce privește *spiritul* și *sufletul,* posibilitățile de abordare fiind multiple, să pornim cu cele mai la îndemână, arătate în învăţăturile Bibliei.

Pentru cei mai mulți dintre creștini, cuvintele *suflet* și *spirit* se referă la o parte invizibilă şi nemuritoare din interiorul nostru, care continuă să trăiască și după moarte. De fapt, această doctrină atât de răspândită este parțială și, mai mult decât atât, chiar în dizarmonie cu Cuvântul lui Dumnezeu. Deși de multe ori noțiunea de *suflet* şi *spirit* se confundă, *Biblia* arată cu claritate că *spiritul* şi *sufletul* nu numai că nu sunt sinonime, dar sunt diferite. Dar cum, în ce fel apar ele diferențiate?

Dacă acceptăm că cea mai mare parte a *Bibliei* a fost scrisă iniţial în limba ebraică şi greacă și purcedem să analizăm etimologic cuvintele din aceste limbi din *Sfintele Scripturi,*

[1]Bozaru, Dan*, Priza de conştiinţă şi experienţa individuală în manifestare* (I), Yoga Magazin nr. 61, 2009.
[2] Idem.
[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

constatăm că autorii au folosit cu referire la *spirit* doi termeni: termenul ebraic **RÚACH** şi cel grecesc **PNEÚMA**. Astfel, în anumite contexte, noțiunea de *spirit* se referă la acea *Conştiinţa* și *Inteligenţa Universală*, unitatea infinită care pătrunde întregul spaţiu, fiecare atom şi particulă în parte**:** "La început Dumnezeu a creat cerurile şi pământul. Pământul era fără formă şi pustiu, iar pe suprafaţa adâncului de ape era întuneric;" *(Geneza 1.1-2)*….. Apoi a zis Dumnezeu: "Să mişune apele de vietăţi, fiinţe cu viaţă în ele şi păsări să zboare pe pământ, pe întinsul tăriei cerului!" Şi a fost aşa. *(Gen. 1. 20-22).* Ceva asemănător găsim în Psalmi: "Iată marea cea mare şi largă! În ea se mişcă vietăţi fără număr, creaturi vii, mici şi mari." *(Psalmul 104. 25);* …"Dacă le iei spiritul (**RÚACH**), pier şi se întorc în ţărâna lor". În *Iacov 2:26* regăsim termenul grecesc: "Într-adevăr, aşa cum corpul fără spirit (**PNEÚMA**) este mort, tot aşa şi credinţa fără fapte este moartă." În *Geneza 6.17/7.15- 22,* Dumnezeu îi comunică lui Noe următoarele: "Şi iată că eu voi aduce potopul de ape pe pământ ca să nimicesc orice carne de sub ceruri în care este forţă de viaţă (**RÚACH**)." Toate aceste versete vorbesc în esență despre *spirit* ca despre acea forța vitală, scânteia vieții care însuflețește corpul tuturor creaturilor vii. Atributele sale esențiale sunt de fapt atributele divinității, pe care le regăsim deopotrivă și în alte texte sacre precum *Bhagavad Gita*, *Upanishadele* sau la Dionisie Aeropagitul[1]*:*

- *aseitatea* (pura existență) - „Eu sunt Cel ce sunt... Cel ce este (Iahve)... Acesta este numele Meu pe veci” (Exod, Eșirea 3.14-15); natura lui Dumnezeu (Dumnezeirea) este viața celor ce viețuiesc, esența tuturor celor ce există, obârșie si cauză a vieții în totalitate și a întregii existențe". (Dionisie Areopagitul, Numele Divine I. 3)

- *infinitatea* - „Eu sunt Alfa şi Omega… Cel ce este, Cel ce era şi Cel ce vine, Atotţiitorul... Cel dintâi şi Cel de pe urmă, începutul şi sfârşitul” (Ap. 1. 8; 22.13); "Tu eşti Cel

[1] Sfântul Dionisie Areopagitul este un Părinte Apostolic care a trăit în secolele I-II, convertit la credință de Apostolul Pavel.

https://biblioteca-digitala.ro

Nepieritor şi Suprem…..existenţa deplină, nevăzută şi eternă". (Bhagavad-Gita XI. 18….VIII. 20);

- *omniprezența* și *omniscienţa*: „El vede până la marginile pământului şi îmbrăţişează cu ochii tot ce se află sub ceruri" (Iov 28, 23), căci „Cel ce a făcut urechea nu aude oare? şi nu vede oare Cel ce a făcut ochiul?" *(Ps 93, 9).* „De mă voi sui la cer, tu acolo eşti; de mă voi pogorî în iad, Tu acolo eşti! De voi zbura pe aripile zorilor şi mă voi muta la marginile mării, şi acolo mă va povăţui mâna Ta şi dreapta Ta mă va sprijini" *(Ps 138, 6-9);* "Stăpâne nesfârșit al zeilor, adăpost al lumii, Tu ești indestructibil, Ființă și Neființă… Tu ești obârșia zeilor, Spiritul începutului… prin Tine este desfășurat totul, o, Formă nesfârșită!" *(Bhagavad Gita XI, 37,38)*;

O definiție contemporană apropiată acestor texte vechi este cea transmisă de celebrul medium american **Edgar Cayce** (1877-1945), într-una din comunicările sale: „Spiritul este Prima Cauză, începutul primordial, ceea ce pune lucrurile în mișcare – tot așa cum Dumnezeu este Spirit."[1]

Cu privire la *suflet*, **Cayce** aprecia că, în starea sa inițială, omul era una cu sufletul său. "De aceea, la început toți oamenii erau suflete ale acelei creații, având corpul asemenea cu al Creatorului - și dețineau forțele spiritului ce se pot manifesta la fel în diferite etape sau momente ale conștiinței."[2]

Cayce face, cu siguranță, referire la faptul că, la început, oamenii trăiau de la sine în uniunea celor două aspecte ale sufletului, anume *sufletul încarnat* și *sufletul superior / sinele superior* sau *divin*[3]*,* fenomen care s-a pierdut cu timpul. Dacă *sufletul încarnat* se consideră a însoți trupul ființei umane încă din perioada prenatală, el se se reunește cu *sufletul superior* (aflat într-o altă dimensiune, mai înaltă), de

[1] Cayce, Edgar, *Sufletul și Spiritul,* Editura Adevăr Divin, 2009, pag.1
[2] Idem, pag.40.
[3] În psihologie, sufletul superior și sinele superior sunt unul și același lucru, cu excepție în psihologia transpersonală unde analogia se face între spirit și sinele superior.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare dată după moarte, respectiv în perioada dintre două întrupări. *Sufletul* superior însă, nu poate experimenta și nu poate fi conștient de simțuri decât prin mijlocirea *sufletului încarnat.* El este precum un actor care își trăiește rolurile întru desăvârșirea propriei măiestrii și în acest fel se transformă pe sine.

Această năzuința a sufletului nostru încarnat de a fuziona cu cel superior se manifestă la unii oameni chiar din timpul vieții, opțiune de altfel posibilă prin practicarea virtuților, prin conștientizare sau prin practici spirituale. O suferință a trupului ne indică cauza ei din *Spirit* - principiul activ - iar prin eforturile *Sufletului* de autocunoaștere și dezvoltare, se poate obține vindecarea.

În Biblie, au fost folosiți doi termeni cu referire la suflet: ebraicul **NÉPHESH**[1] grecescul **PSYCHE.**[2] În cele peste 800 de apariții din *Scripturi*, cuvântul *suflet(e)* se referă fie la 1) oameni, fie 2) la alte viețuitoare, fie 3) la viața unei persoane.

1. În *Faptele 27.37*, 38, *suflet(e)* apare cu referire la numarul de personae: "Pe corabie erau în total ***două sute şaptezeci şi şase de suflete***. După ce au mâncat pe săturate, au început să uşureze corabia aruncând grâul în mare“; sau în *1 Petru 3.20*: " …când răbdarea lui Dumnezeu aştepta în zilele lui Noe, când se construia arca, în care puţini, adică *opt suflete*, au fost salvaţi prin apă“;

2. În *Geneza 1.20-25* se face referire la alte făpturi vii decât omul: "Şi Dumnezeu a mai zis: «Să mişune apele de o puzderie de suflete vii . . .» Şi Dumnezeu a creat monştrii marini uriaşi şi tot felul de *suflete vii* care se mişcă şi de care au început să mişune apele, după specia lor, şi tot felul de creaturi zburătoare, înaripate, după specia lor “;

3. În *Psalmul 69.18,* când David s-a rugat lui Iehova, sensul cuvântului *suflet* se referă la viața persoanei: "Apropie-te de sufletul meu, scapă-l; eliberează-mă, din

[1] Ceea ce respiră.
[2] Respirație, dar și personificarea sufletului.

https://biblioteca-digitala.ro

cauza duşmanilor mei!"; la fel și în *Ioan 10.11* unde IIsus spune: «Eu sunt păstorul cel bun. Păstorul cel bun *își dă sufletul* în folosul oilor»…."

Sufletul este totodată *suflarea divină,* pe care o primește corpul la întrupare. "Şi Iehova Dumnezeu l-a făcut pe om din ţărâna pământului, i-a suflat în nări suflare de viaţă şi omul a devenit un suflet viu."*(Geneza 2.7).* Aceeași idee o regăsim în *1 Corinteni (15.45-49):* "Chiar aşa este scris: «Primul om Adam a devenit un suflet viu. Ultimul Adam a devenit un spirit dătător de viaţă. Totuşi, nu cel spiritual este primul, ci cel fizic, apoi este cel spiritual. Primul om este din pământ şi este făcut din ţărână, al doilea om este din cer. Aşa cum este cel făcut din ţărână, aşa sunt şi cei făcuţi din ţărână; şi aşa cum este cel ceresc, aşa sunt şi cei cereşti. Şi aşa cum am purtat chipul celui făcut din ţărână, aşa vom purta şi chipul celui ceresc.»"

2. Nemurire și transmigrație

Putem recunoaște o controversă cu privire la idea *morții sufletului* versus ideea *veșniciei sufletului,* dacă ne referim la versete diferite din Cărțile Sfinte. Astfel, în *Ezechiel (18.4-20)* se spune că sufletul moare: "Iată că toate sufletele sunt ale mele. După cum sufletul tatălui este al meu, tot aşa şi sufletul fiului este al meu. Sufletul care păcătuieşte, acela va muri. "Altfel se pune problema la *Matei (10.28)* unde sufletul poate sau nu să moară, după caz: „Să nu vă fie frică de cei care ucid corpul, dar nu pot ucide sufletul, ci temeţi-vă mai degrabă de cel care poate să distrugă atât sufletul, cât şi corpul în Gheenă!" Totodată, un suflet care trăiește în concordanță cu legile lui Dumnezeu poate aspira la nemurire: „Fiindcă atât de mult a iubit Dumnezeu lumea, încât l-a dat pe Fiul său unic-născut, pentru ca oricine manifestă credinţă în el să nu fie distrus, ci să aibă viaţă veşnică." *(Ioan 3.16).*

Cu siguranță, conceptul *nemuririi sufletului* îl datorăm mai degrabă cultelor mistice antice, respectiv gândirii greceşti – **Socrate/Platon** - în timp ce „speranţa învierii ţine de gândirea ebraică. ... După cuceririle lui Alexandru, iudaismul a asimilat (și

https://biblioteca-digitala.ro

el) treptat concepte greceşti.“[1] Deopotrivă teologii babilonieni au abordat problema nemuririi: „...Nici poporul, nici conducătorii religioşi n-au luat vreodată în calcul posibilitatea unei dispariţii totale a ceea ce a venit odată în existenţă. Moartea reprezenta trecerea la un alt fel de viaţă.“[2]

Să vedem ce spune **Platon** în *Phaidon (Despre suflet),* al patrulea dialog cu Socrate[3]*:* „Admitem că există ceva numit moarte? ... Şi acest ceva să fie altceva decât despărţirea sufletului de trup? Nu asta înseamnă oare a fi mort: despărţit de suflet, trupul să rămână singur în el însuşi, iar sufletul, despărţit de trup, să rămână singur în el însuşi? Nu e aşa că moartea este tocmai acest lucru? Sufletul primeşte în sine moartea, aşadar? Nu, n-o primeşte. Deci sufletul este ne-muritor? Ne-muritor.“[4]

În această carte, pe lângă conversațiile despre procesul și moartea lui Socrate, **Platon** își prezintă propria viziune metafizică, psihologică și epistemologică[5] în sprijinul teoriei nemuriri sufletului, aducând patru argumente esențiale:

- *Argumentul Ciclic* sau al *Contrariilor* - explică eternitatea și neperisabilitatea sufletului prin opoziția dintre corp - ca subiect al morții fizice - și suflet - ca opusul lui indestructibil; totodată, se face analogia între rece – respectiv suflet și cald– respectiv corp, ca idee a descărcării electrice a magneților de polaritate opusă: dacă forma frigului este neperisabilă iar cea a căldurii este opusă, în proximitate ar trebui să rămână intacte ca și sufletul în timpul morții.[6]

---

[1]*Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, Valence, Franţa; 1935, editat de Alexandre Westphal, vol. II, p. 557.
[2]*The Religion of Babylonia and Assyria,* M. Jastrow jr, Boston, 1898, p. 556.
[3]Ultimul dialog după *Euthyphro*, *Apology* și *Crito,* avut înaintea execuției sale.
[4]Platon, Phaidon, traducere de Petru Creţia, editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 46. 132.
[5] Teoria cunoașterii.
[6] Sursă Wikipedia

https://biblioteca-digitala.ro

- *Argumentul Reminiscenței/Reamintirii* sau *anamnezei* atestă că ne naștem cu o pre-cunoaștere non-empirică, pragmatică, pe care sufletul o poartă înaintea întrupării, teorie care se regăsește mai explicit în *Meno*[1].
- *Argumentul Afinității/Atracției* explică despre distincția dintre partea invizibilă, nemuritoare, necorporală a lucrurilor și cea vizibilă, muritoare și corporală a realității. Sufletul este cel de dinainte, iar corpul cel de pe urmă, așa că sufletul continuă să trăiască și după ce corpul decade și se descompune;
- *Argumentul final al Formei Vieții*: forma imaterială este cauza tuturor lucrurilor și toate lucrurile participă în *Formă*, așa cum lucrurile frumoase participă în Forma frumoasă, așa cum numărul patru participă la forma regulată, astfel și sufletul participă la *Forma Vieții* și deci nu moare niciodată.

De altfel **Platon** chiar pleda pentru asumarea riscurilor unei vieți cumpătate și pline de virtuți care să asigure viitorul transformator al sufletului omului: „Dar ceea ce se cuvine să susţin cu toată dârzenia este că, de vreme ce sufletul, nu-ncape îndoială, e nemuritor, soarta şi sălaşurile lui vor fi cam aşa cum am spus. Crezând asta, cred că merită să iţi asumi oarecare risc. Căci e un risc frumos şi tot ce ţine de el trebuie să ni-l repetăm ca pe o incantaţie."[2]

Această asumare ar fi valabilă mai ales pentru acel tip uman, care, după cum afirmă Platon, „şi-a dat toată silinţa să înveţe ceva, care, în loc de podoabe străine, a vrut pentru sufletul său podoabele sale adevărate: cumpătarea şi dreptatea, curajul, libertatea şi adevărul, omul acesta trebuie să aibă încredere în soarta sufletului."[3]

Kabbala oferă o viziune complexă a unificării *spiritului* și *sufletului* la nivelul luminii triple, sub trei forme:

1. *Neschamah* – “spiritul pur*,* nemuritor prin propria înnoire datorată distrugerii formelor;”
2. *Ruah* – “sufletul sau spiritul, progresiv prin evoluția ideilor”;

[1] Unul dintre dialogurile socratice ale lui Platon care se ocupă de tema virtuților.
[2] Platon, *Phaidon sau Despre suflet,* Humanitas, Ediția I, 2012
[3] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Nephesch* – "mediatorul maleabil, progresiv fără uitare și fără distrugere".[1]

În această doctrină, admirabil deslușită de **Eliphas Levi** în *Clef des Mysteres, vălul sufletului* reprezintă imaginea care reflectă atât ceea ce este bun cât și ceea ce este rău din suflet. Corespunzător celor trei sălașuri ale sufletelor – respectiv *Edenul inferior, Edenul Superior* și *Abisul Vieții,* "trupul este vălul lui *Nephesch* care este vălul lui *Ruah* care este la rândul său vălul învelișul lui *Neschama".*[2]

Viziunea lăcașurilor sufletelor de tip *matrioska* o întâlnim deopotrivă în enigma vieții propusă de Kabbala prin *Tzelem – (Imaginea lui Dumnezeu* - respectiv *Imago Dei)*, dar mult mai concret în mormintele faraonilor egipteni din Valea Regilor, unde trupul era încuibat succesiv în mai multe sarcofage, din ce în ce mai mari și care se depărtau, rând pe rând spre exterior, de forma inițială a mumiei. Cea mai perfect conservată reprezentare a acestei viziuni s-a păstrat în celebrul mormânt al lui Tutankamon și poate fi admirată în muzeul de egiptologie din Cairo.

Dacă *forța spiritului* constituie viața, vitalitatea, principiul reproductiv, să considerăm *sufletul* drept principiul evoluției. Fiind o punte între *corp* și *spirit, sufletul* parcurge un proces transformațional către *Constiința superioară*, respectiv *Dumnezeu*, care reprezinta de fapt *EUL său profund*. *Spiritul* se desăvârșeste prin virtutile / harurile *Duhului Sfint* în Om, pe care *Sufletul* și le-a însușit. Țelul suprem al Sufletului este *iluminarea*, racordarea la *Conștiința Divină*. Acest punct de vedere îl găsim și la Edgar Cayce: "Odată cu dezvoltarea entității, cu cât ajunge mai completă, mai aproape de Dumnezeu, cu atât ajunge mai aproape de o dezvoltare perfectă, pentru că legea întregirii spune că ființa trebuie să devină una cu Creatorul."[3]

---

[1] Sursă *Zoharul, Cartea splendorii*, Edit. Herald, 2012, pag. 35
[2] Idem, pag. 35
[3] Cyce, Edgar, Sufletul și Spiritul, Editura Adevăr Divin, 2009, pag. 49

https://biblioteca-digitala.ro

Există pregătită și o cale prin care fiecare *Suflet* să se cunoască la nivel de *Sine superior* și să devină conștient de legătura sa cu *Creatorul,* care te ajută să acționezi după acele principii ale *Legii Divine,* prin care să atingi propria realizare în concordanță cu ritmurile cosmosului, despre care vorbește și învățatura veche *Tao*.

Sufletul omului, de altfel singurul exponent din regnul animal înzestrat cu conştiinţă, tinde permanent spre forme din ce în ce mai înalte de expresie, folosindu-se de două unelte importante: *gândirea* – pe care o dezvoltă prin intelect și *simțirea* – pe care o mijlocește prin artă. Prin colaborare, cele două se pot completa fericit, în măsura în care nu încearcă să se domine reciproc. Poate că de aceea, *Spiritul* a tins inițial să se exprime prioritar prin forme ale artelor precum muzica, pictura sau sculptura și nu prin opere filosofice, iar dacă a făcut-o prin limbaj - gândire, a ales mai întâi poezia - ca formă esențializată a mesajului spiritual.

În vremurile vechi, oamenii își bolteau privirea de la Pământ spre depărtările cosmice, iar vorbirea devenea arta poetică, prin care exprimau ce simte sufletul răpit de pe pământ și dus afară. ”Atunci, în om lua naştere, prin vorbire, copia a ceea ce el trăia în comuniune sufletească intimă cu Cosmosul spiritual. …Prin cuvânt, pe care îl creează din misterul cel mai lăuntric al organizării sale, el poate exprima ceva suprasensibil, astfel încât cuvântul poate deveni, aşadar, cea mai bună formă de exprimare pentru ceea ce apare în mod suprapământesc în constelaţii şi în mişcarea stelelor… Ultimele vestigii care ne-au mai rămas de la o asemenea poezie sunt ceea ce e conţinut, de exemplu, în Vede, ceea ce este conţinut într-o formă foarte abstractizată în Edda.”[1]

Este interesant de văzut cum se raporta, de exemplu celebrul poet rus **Esenin**, la sursa poeziei, în tratatul său despre arta profană, intitulat *Cheile Mariei*. Astfel, pentru Esenin, “poezia la izvoarele ei este momentul descoperirii unor realități ce nu se lasă captate de cunoașterea empirică”[2] ci de

[1] Steiner, Rudolf*, Arta în misiunea ei cosmică,* Conferința a cincea, *Dornach, 8 iunie 1923,* Biblioteca antroposofică.
[2] Cantemir, Natalia “*Cheile Mariei*“, Cronedit, Iasi, 2013, pag.8

https://biblioteca-digitala.ro

cunoașterea sufletului, pentru că Maria, în limbajul unei secte siberiene (*hlustî*) înseamnă de fapt chiar suflet.

Cheile Mariei (Cheile sufletului) a lui **Esenin** ne vorbeşte despre întrebările ontologice: cine suntem, de unde venim?, încotro ne îndreptăm?, sau chiar și despre ce am mai fost în alte timpuri?, de fapt întrebările omului care se trezește din ignoranță, ale căutătorului spiritual sau deopotrivă ale poetului sau artistului.

Poți astfel încerca să pătrunzi în lumea transcendentă prin cuvânt, sunet sau culoare, cu alte cuvinte prin diferite forme ale artelor și astfel, limbajul artistic poate deveni un excelent barometru și un accelerator al călătoriei sufletului omului.

4. Cunoaştere, transcendenţă, artă

În prezent, ca și în toate timpurile, cei care se apropie din ce în ce mai mult de *Spiritul Pur* - esența divină din fiecare -, deschizându-se spre *Conștiința Divină Christică,* fiecare prin propria sa cale spirituală, are șansa de a primi atât sensurile profunde ale universului, dar și pe cele ale artei. Să ai *Conştiinţă Christică* înseamnă să permiți și să fii conștient de acțiunea *Spiritului pur* în tine, "deoarece, spiritul Christic caută pretutindeni în lume să devină factorul central în viața celor care se străduiesc să fie asemenea Lui."[1]

Atât practicanții spirituali cât și artiștii au avut și au în continuare în demersurile lor un țel comun, care vizează *starea de extindere a conștiinței.* "Un sunet, un dans, o pictură aveau darul de a expansiona conştiinţa celor care le receptau până dincolo de orice limitare sau condiţionare."[2]

Poate că azi, din ce în ce mai puțini dintre noi oamenii de artă, abordăm arta ca pe o modalitate de trezire a conștiinței, o realiniere cu aspirațiile sufletului nostru, respectiv ca pe o accesare a libertății totale a Spiritului.

Crezul meu este că arta autentică, chiar dacă nu își propune neapărat o tematică sacră, implică un aspect intrinsec

[1] Cyce, Edgar, Sufletul și Spiritul, Ed. Adevăr Divin, 2009, pag. 132
[2] Theodor, Hansa, *Spiritualitatea artei*, *Arta de a trăi*

https://biblioteca-digitala.ro

al spiritualului – respectiv legătura cu spiritul -, fiind creată de oameni înzestrați cu forță interioară și frumusețe interioară. “Arta are puterea şi rolul de a ne conduce dincolo de cuvinte şi tot ceea ce este valoros în artă depinde de simţirile pe care le trezeşte în sufletul omului. …O operă de artă este considerată ca fiind de valoare sau autentică dacă şi numai dacă prin intermediul ei omul se „însufleţeşte” şi îşi depăşeşte în sens pozitiv condiţia obişnuită de a fi.” [1]

Cu atât mai mult arta religioasă/sacră, prin însăși alegerea conținutului ei, se dorește a fi “o expresie totală a frumosului şi a binelui”, la fel cum şi “viaţa omului trebuie să devină o expresie a frumuseţii şi a binelui.” [2]

Ar fi necesar să distingem faptul că arta sacră, cea considerată în istoria Occidentului a fi spirituală, a fost legată de religie și implicit de creștinism. Mai toți marii artiști ai Evului Mediu sau ai Renașterii și ulterior ai Clasicismului și Romantismului, fie pictori, sculptori sau compozitori, au abordat în creația lor inclusiv întâmplări sau aspecte din Biblie.

Fără tăgadă, Biserica a format limba cultă a popoarelor europene - prin traducerea și răspândirea Bibliei în limba vorbită a acestora - și a fost totodată un impunător lacaș de cultură. Între zidurile ei se formau muzicieni și melomani, se învăța scrisul, cititul, arta oratoriei și a poeziei. Aici au activat muzicienii iluștrii din întreaga istorie a muzicii, unii dintre ei fiind chiar preoți: Leoninus, Perotinus, Guido d'Arezzo, Claude le Jeune, Pretorius, Palestrina, Luther, Vivaldi, Bach, Bruckner etc.

În muzică, cel puțin, mai bine de câteva secole, creația cultă se practica de cele mai multe ori în biserică. Însăși formele muzicale, fie în limbajul modal sau tonal, se arcuiau în genuri de tip *Misse, Motete, Cantate* sau *Oratorii* care implicau texte religioase sau urmăreau cu strictețe desfășurarea procesului liturgic.

Dar să specificăm că nu numai versurile trebuiau să fie sacre ci însăși muzica, iar textul religios nu sfințea muzica și

[1] Idem.
[2] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

nici nu-i mărea valoarea; așadar, consider că o muzică mediocră va suna ca atare independent de cuvintele care vor ramâne, vrând nevrând, pe planul secund.

Pornind de la premisa că muzica cultă a omenirii s-a dezvoltat din cea bisericească, luându-și de aici idealurile estetice, criteriile valorice, sau chiar gusturile muzicale și măiestria componistică, ne punem întrebarea: ce cerințe fundamentale împlinea această muzică sacră a trecutului?

În primul rând ea concorda cu legile generale ale muzicii culte măiestrite, nu doar în ceea ce privește expresivitatea, dar și în ceea ce privește efectele ei purificatoare, sau, după cum spunea Aristotel, efectele de catharsis asupra psihicului uman.

Încă de la începutul secolului al XIV-lea, **Aristide Quintilian,** în tratatul său de muzică, punea în evidență infuența muzicii asupra caracterului uman și relația ei cu morala, cu sufletul, afirmând: "Ţelul muzicii nu este plăcerea, ci este o călăuză spirituală accidentală al cărei scop adevărat este slujirea virtuţii"[1].

Deopotrivă **Johann Sebastian Bach**, aprecia că scopul urmărit în muzica lui era lauda lui Dumnezeu si înnobilarea sufletelor prin muzică; la fel și **Georg Friedrich Händel**, cu ocazia prezentării oratoriului său "Messia" la Londra argumenta: "Nu am dorit să-mi distrez auditorii, ci am dorit să-i fac mai buni".[2]

Dacă arta sacră a Evului Mediu, referindu-ne la pictură, a fost preponderent iconoclastă și abunda în temele *Fecioarei Maria cu Pruncul* sau *Iisus pe cruce*, puțin diferit se punea problema în artele liberale ale Renaşterii. În acea perioadă, pictura, sculptura și arhitectura, artele intelectului, au ajuns să individualizeze artistul, devenit creatorul conştient de virtuţile sale. Universul renascentist s-a manifestat mai cu seamă în latura lui vizibilă, ascunsă în Evul Mediu. Pentru artistul Renaşterii, Spiritul divin se manifesta în lume, iar lumea înflorea ea însăși ca o formă a divinităţii. **Michelangelo**, bunăoară, reușește să impună Bisericii catolice o viziune nouă, creând faimoasa sculptură *Pieta* sau pictând, pe plafonul Capelei

[1] Geantă, Cezar, Muzica sacră - Intercer www.intercer.net/muzica/geanta/muzica26.htm
[2] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Sixtine de la Vatican, fresca constituirii suflului viu al prototipului Adamic, din Geneză, modelat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu.

Începând încă din secolul al V-lea, arta sacră din India și ulterior și cea din Asia centrală, estică și sudică, rămâne centrată pe scene din viața principalului avatar **Buddha,** pe numele lui **Siddartha Gautama**, trăitor în perioada precreștină și care îl prevestește pe Iisus.

Până în prezent, cam toate curentele dedicate *Dharmei* (legea care guvernează, susține și menține reglajul ordinii universului), respectiv *Hinduismul*, *Buddhismul*, *Jainismul,* includ în arta lor sacră picturi cu simboluri spirituale de tip *mandale*, sau picturi pe mătase – *thangkas* - care zugrăvesc diferitele tipologii ale ființei iluminate *bodhisattva* și care sunt de fapt obiecte ritualice sau de meditație. Călugării tibetani obișnuiau și obișnuiesc și azi să construiască mandale de nisip ale palatelor lui Buddha, în practici de meditație menite să antreneze corect mintea.

Arta Buddhistă include nu doar picturi, dar și alte tipuri de obiecte de cult de metal, de tip *Vajra* (*Fulgerul de Diamant*) sau *Phurba* (pentru protecția împotriva spiritelor rele). În toate practicile de meditație și rugăciune buddhiste, folosirea obiectelor de cult este însoțită de muzică; astfel, invocările, incantațiile *Mantrelor*[1], cânturile buddhiste *Shomyo* sau *Honkyoku*[2] – urile, ori cântul armonic tibetan, toate erau însoțite de instrumente muzicale specifice, precum bolurile cântătoare, peștele de lemn *Muyu,* clopotele *Ghanti*, *Tingsha* purificatoare, *Tobele Dharma*, *Gongurile*, trompetele *Kanglin*, seturile de crotale *Rolmo*, sau scoicile.

Pe lângă expresia estetică vizuală, aceste intrumente muzicale oferă o adevărată provocare pentru compozitorii contemporani care, nu puțini, le folosesc în muzicile lor, cu sau fără implicația conștientă a unui demers spiritual.

Dacă arta inițială avea o componentă spiritual religioasă dominantă, care s-a păstrat și ulterior în anumite spații

[1] Cuvînt, sau grupuri de cuvinte care, prin recitarea, provoacă o stare de conștiință vibrațională înaltă.
[2] Cântecele dedicate flautului tradițional *shakuhachi*.

https://biblioteca-digitala.ro

geografice și culturale, altfel avea să se pună problema în Occident, unde în paralel cu amatorismul claselor nobile (care practicau arta în casă sau în saloane), profesionalismul artei și actul interpretării izolează treptat artistul solist de public, actul lui scenic, de virtuozitate, devenind aproape principala miză a creației. Arta de inspirație spirituală se diminuează încetul cu încetul, astfel încât în epocile romantică și modernă, când pionul principal devine artistul și punerea fastuoasă în scenă, se crează acea distanță între lumea reală a auditorului și cea iluzorie și fantastică a scenei. Extrema acestei direcții o regăsim actualmente în muzica pop și rock, pe scenele amplificate exacerbat în vederea agrementării unui public de mii de oameni, unde vedeta/vedetele solistice devin aproape idoli-dumnezei, și unde, de altfel, un anumit gen de transă se declanșează fără doar și poate, dar, pentru alte scopuri decât elevarea spirituală.

Există totuși, în ultimul deceniu mai ales, o tendință notabilă care vine mai degrabă din zona neprofesionistă a artei, anume aceea de readucere a dimensiunii artistice la nivel individual și a conștientizării creativității fiecăruia, nu neapărat a celor care și-au consacrat viața și cariera artei profesioniste.

În acest sprijin, din ce în ce mai mulți autori contemporani de literatură de orientare spiritualistă, oferă un veritabil ghidaj pe calea practicării artelor, poate cu deosebire a artelor vizuale, care să deschidă oportunități de dezvoltare personală interioară, pentru oameni aflaţi pe diverse nivele de experienţă artistică. Iată câteva dintre aspirațiile frecvente ale acestor publicații[1]:

- Conectarea la sursa divină a creativității și trezirea forței creatoare;
- Accesarea intuiției și a înțelepciunii;
- Înțelesului ideii de mulțumire, onorare, celebrare;
- Explorarea simbolisticii tradițiilor creștine, iudaice, șamanice, sau păgâne de venerare a zeițăților;
- Reunirea în cadrul unor evenimente artistice sau a unor comunități spirituale cu alți practicanți de artă, deopotrivă din domenii diferite;

[1] sursă: Pat B. Allen*, Arta este o cale spirituală,* Introducere

https://biblioteca-digitala.ro

- practicarea *Artmaking*[1] ca mijloc de exprimare a idealurilor profunde și cu posibilitate de punere în serviciul umanității, a propriilor abilități și concepte.

O astfel de perspectivă ne duce la concluzia că oamenii, în general, își pot accesa și exprima darurile creative, evident în mod diferențiat și pe niveluri distincte, în măsura în care devin conștienți de propria stare de creativitate și inspirație.

Concluzie

Fără a deveni un avocat al emancipării artei neprofesioniste, recunosc că nu mă dezic de aprecierea pozitivă a oricărei tendințe creative care poate servi unui demers spiritual și în ultimă instanță care poate induce starea de pace, armonie și de "echilibru al balanței" despre care se vorbește în *Zohar - Cartea Splendorii* din *Kabbala* iudaică.

Totodată, mă raliez la opinia filozofului german **Frithjof Schuon,** conform căreia calea spirituală se referă la "discernământul între real – *Atma* și nereal – *Maya",* asta însemnând "concentrarea în real și practica virtuților" și deopotrivă "cunoașterea adevărului."[2]

Cunoscând adevărul și voința divină, ființa umană ajunge în final să se confunde cu adevărata frumusețe din sufletul ei, iar această cunoaștere se poate face nu doar prin virtute dar și prin **Natură** sau **Artă** cu condiția ca "autenticul căutător spiritual să fie conștient de transparența metafizică a fenomenului"[3] și aș adăuga eu, de intenția demersului său.

În acest sens, arta rămâne, indubitabil, o posibilă veritabilă cale spirituală, pentru acei care o pot conștientiza ca atare, și o pot lua ca pe o astfel de provocare.

---

[1] După Pat Allen, practica Artmaking se referă la tot ce se poate considera important în producerea unei opere de artă: ideile și conceptele, intenția și filozofia artiștilor, propriile lor simboluri și semne, inovațiile stilistice, tehnologiile aferente, tratarea și uzul materialelor etc.

[2] Schuon, Frithjof, *From the Divine to the Human,* World Wisdom Book, p.61

[3] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar dacă acceptăm că arta este spirituală în sine - pentru că orice în viață este în esență spiritual -, consider că un artist conștient de demersul spiritual în artă este preocupat de elevarea adevărurilor spirituale. Iar adevărul, în infinitatea sa de trepte și profunzimi de elevare își poate dezvălui măreția deopotrivă prin artă, ca formă de spiritualitate.

Bibliografie

Bhagavad-Gita, Trad. Sergiu Al-George, Ed. Herald, Buc., 2011
Bozaru, Dan, *Priza de conştiinţă şi experienţa individuală în manifestare* (I), Yoga Magazin nr. 61, 2009.
Cantemir, Natalia, "*Cheile Mariei*", Cronedit, Iasi, 2013
Cyce, Edgar, Sufletul și Spiritul, Editura Adevăr Divin, 2009
Sf. Dionisie Areopagitul, *Opere complete și Şcoliile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Trad. Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideea, Buc.,1996
Jung, Carl, *Liber Novus - Cartea Roșie*
Lao Tzu, *Tao Te Ching*, Ed. Ram, Buc., 2012
Pat B. Allen*, Arta este o cale spirituală*
Platon, *Phaidon sau Despre suflet,* Humanitas, Ediția I, 2012
Cartea psalmilor sau Psaltirea profetului și regelui David, Arhidiecezana Cluj, 1998
Schuon, Frithjof, *From the Divine to the Human,* World Wisdom Book
Sfânta Scriptură, Ed IBMBOR, 2002
Steiner, Rudolf*, Arta în misiunea ei cosmică,* Conferința a cincea, *Dornach, 8 iunie 1923,* (Biblioteca antroposofică)
Steiner, Rudolf, *Din Cronica Akashică,* Editura Univers enciclopedic, București, 1997
Theodor, Hansa, *Spiritualitatea artei*, *Arta de a trăi* – magazine
Zoharul, Cartea splendorii, Edit. Herald, 2012

SUMMARY

Mihaela Vosganian
Introduction to Archetypal Trans-Realism (I)

If we were to choose the path of what is to come as spiritual path, could we accept it in the guise of art? Certainly – those of us who understand the spiritual path not as religion, but rather as a practical path of wisdom that unites that set of beliefs and ideals that guide our life.

https://biblioteca-digitala.ro

The process of creation may be a prayer or a ritual, or simply the memory of the state of divinity. You can share this type of creativity with smaller or larger groups, not only in specific places such as the sanctuary, the church or the ashram, but also in a central market, or even on stage, before the audience. From this perspective, creativity belongs to all human beings equally, be they professional artists, uninitiated individuals, people with a spiritual propensity or people who practise spiritual techniques.

Art, and culture in general, developed in places where spirituality was manifest, perhaps in religious communities in particular – in Christian ones, but also in the so-called pagan, pre-Christian ones. Most art forms were originally the result of certain purely spiritual experiences and actions. Art enabled the soul or, better said, conscience to awaken. In old times, it was the main instrument of education in temples, acting rather as a secondary outcome of the spiritual journey. Although the highest ritual practices of occult sciences were transmitted orally only to the initiated within the clergy elite, in the antiquity Hindus, Persians, Egyptians, Chaldeans and Jews also used written works, both literary, philosophical and spiritual, which everybody could read, and which included invocations, hymns, incantations, exorcisms, magic formulas to cancel spells, as well as texts and teachings regarding the rituals.

In the meantime, with the loss of the ritualistic and cathartic dimensions of art, a dichotomy emerged between the great initiated mystics, who gradually came to ignore artistic expression, and professional artists (that is, those who were authorised to create art), who shifted it rather to the realm of thought, alienating it from spiritual intelligence, especially in European culture.

During the last decade there has been a strong tendency, especially in the realm of amateur art, namely to bring art back to the level of the individual and to become aware of each person's creativity, an awareness that is capable to offer opportunities of inner personal development. Such guidance in practising art granted to people on various levels of artistic experience can be achieved by accessing one's own intuition and wisdom, as well as by getting connected to the divine source of creativity and the awakening of creative force.

https://biblioteca-digitala.ro

CONDUITA MIŞCĂRII FORMEI
O nouă perspectivă în abordarea interpretativ-teoretică a textului muzical

George Balint

Propunem prin prezenta lucrare expunerea unei metode de abordare interpretativ-teoretică a compoziției muzicale, utile mai ales celui implicat în faptul de execuție sonoră, respectiv interpretul instrumentist. Pornind de la partitură, posibilitatea unei interpretări elaborate presupune realizarea şi, ulterior, operarea pe o *imagine* reprezentând același conținut grafic (deja-notat) într-o nouă distribuţie, menită să evoce forma mişcării muzicale în act. Această interfaţă constituie atât un suport de ghidaj, asemănător unei hărți a perspectivelor de survolare, cât şi un instrument de punere în fapt a unei stări/mod prin care forma mişcării se reliefează ca parcurs. Ambele funcții concertează într-o însuşire de ordin mental a formei ca *mişcare*, statuând o etapă de ordin teoretic din travaliul interpretativ. Prin analogie, aşa cum, ca instrumentist, interpretul manipulează pe un instrument muzical (extensie a persoanei sale fizice), tot astfel, ca interpret-teoretic, el operează pe o interfaţă imaginară (extensie a persoanei sale mentale) a cărui făuritor este şi pe care, totodată, „cântă" într-un mod inefabil sonor, dar tangibil din perspectivă lăuntrică.

Premisa întreprinderii de ordin interpretativ-teoretic la care ne referim constă în luarea compoziției muzicale ca dat-*de*-parcurs. Aceasta implică în primul rând ideea de mişcare-*în*-parcurs, având ca subiect (actant) mentalul interpretativ, iar ca obiect de produs-*pe*-parcurs procesul unor transformări sonore. Înţelegem deci că actantul (mişcătorul) şi de-parcursul (procesul sonor) sunt conjugați definitoriu în faptul muzical de *operă sonoră*. Fără participarea subiectului interpretativ opera rămâne doar o urmă obiectual-inertă lipsită de actualitate (grafiată în partitură). De asemenea, fără datul formal

https://biblioteca-digitala.ro

(reprezentativ) al operei interpretarea nu se poate realiza ca identitate modelat-modelatoare (valoare). Pentru a surprinde/borna datul de-parcurs al unui text muzical - în vederea însuşirii acestuia ca bază de interpretare şi execuţie (mod de mişcare mentală în timp) -, iniţiem o abordare teoretică a formei pe planul a două dimensiuni - *adâncimea* și *suprafaţa* – constând în dispunerea diferitelor segmente (celule, motive etc.) pe baza criteriilor de asemănare – *rimă* – şi neasemănare – *arimă*. Se obține astfel o hartă a formei pe două aspecte simultane: de fixare (ancorare) prin ceea ce se repetă consecvent - *coloane de rime*; de declinare (înlănțuire) prin ceea ce survine inedit, nerepetat în juxtapunere, pe o linie de succesivitate - *rânduri de arime*. În vreme ce coloanele de rime servesc la ancorarea mişcării mentale ca mod de *motricitate-în-parcurs*, indicând o bandă de *pulsaţie formală* (armonie/ritm), rândurile de arime ajută la înlănţuirea rezumativă a *profilării-în-parcurs*, orientând interpretarea pe plan dinamic (melodie/ intensitate).

O perspectivizare complexă a *conduitei mişcării* formei impune survolarea acesteia pe complementaritatea a trei dimensiuni:

1. dms. instrumentală: *durata/ritmul*
   – latura vie, manifestă motric;
2. dms. medială: *intervalul/armonia*
   – mediul de expresivitate, impresiv emoţional;
3. dms. caracterială: *înălţimea/melosul*
   – aspectul (chipul), semnificabil raţional.

Prima dimensiune ordonatoare ţine de *actualitatea mişcării*, prin reperele de *lung/scurt* a căror grupare poate configura aspecte de timbroritmie (mod sau culoare ritmică). A doua dimensiune implică un raport între ceea ce este într-un moment dat-acum şi sensul căruia îi incumbă ca realizare/finalizare, exprimând *intenţionalitatea mişcării*, descriptibilă prin reperele de *aproape* (de starea finală/împlinită) şi *departe* (încă neajuns). Altfel zis, intenţia unei expresii muzicale se relevă (şi valorizează) printr-un *mod de finalitate*. Spre exemplu, o expresie funcţional-tonală de dominantă stă sub semnul aproapelui (de tonică, ca finalitate ultimă),

https://biblioteca-digitala.ro

subdominanta fiind (ceva) mai departe. Pe baza desluşirii modului de finalitate se poate interpreta dinamica formei, elaborându-se o strategie de ordin energetic relevabilă pe planul intensității (tare/slab) şi/sau tempoului (rar/repede). În întregul său, orice parcurs muzical comportă o expresie (cum) de finalitate, chiar dacă nu la fel de lesne lizibilă ca atunci când se desfăşoară într-un câmp tonal. În fine, a treia dimensiune referită conduitei mişcării se relevă prin *acuitatea schimbării*, respectiv a unor ipostaze din parcurs. În acest caz, înălţimile constituie un indicator optim. De altfel, judecata de ordin mental (raţional) asupra formei muzicale se întemeiază pe aspectele de schimbare, având ca inidici obiectuali de distincţie înălţimile.

Putem înţelege coordonatele cum-ului mişcării formei şi ca paliere de abordare. Dinspre exterior - acolo unde se aspectează/formulează schimbarea - sunt reperate înălţimile, ca elemente de *limbaj*. Le asociem perspectivei interpretative de *relief*. Un etaj mai jos - unde se urmăreşte expresivitatea finalităţii intenţiei de mişcare - se relevă raportul funcţional a ceea ce am putea considera arealul sau *suprafaţa* mişcării, jalonabilă prin poziţii de *stare* armonică (major/minor), raportul cu baza (tonul generic sau de finalitate – aproape/departe), starea tempică (repede/rar) sau dinamică (tare/slab). La nivelul de bază – unde se stabileşte racordul între intenţie şi posibilitate privitor la cum-ul mişcării – avem de-a face cu planul teluric, ţinând de tectonica mişcării de *adâncime* a formei. Obiectele reperate sunt mărimi de durate (unimi) ale unor unităţi formal-expresive (Ufex) exprimate în formule ritmice simetrice/asimetrice şi interpretabile apoi ca raporturi de conduită în parcurs – *grăbire/rărire* (accelerare/frânare). Rezumăm: dimensiunile/palierele de interpretare teoretică ale unei unități formal-expresive, considerată generic ca fapt de mişcare muzicală, sunt (pornind de la bază):

1. adâncimea/duratele/raporturile tempice (între unimi pulsând pe acelaşi nivel formal) sau conduita mişcării ca *actualitate de parcurs* (motricitate/păşire);
2. suprafaţa/armonia/starea ca *expresie de finalitate* (intenţionalitate);

https://biblioteca-digitala.ro

3. relieful/înălţimile/limbajul ca *acuitate de schimbare* (inteligibilitate).

Nivelul de adâncime este conectat percepţiei senzoriale, radical obiectuale (instrumental-concrete), imaginabile fizic. Planului de suprafaţă îi sunt relaţionate stările intuitive şi/sau impresiile reperabile emoţional, subiectiv. Profilarea în relief o punem în legătură cu reprezentările raţionale, tinzând spre obiectivare (sistematizare).

Terminologie specială

Listăm o serie de termeni utili în instrumentarea interpretării teoretice pe care o propunem. Chiar dacă nu îi vom întrebuinţa pe toţi în aplicaţia noastră, în ansamblu, ei ţin de un mod de gândire a cărui eficacitate se probează şi în raport cu anvergura textului muzical luat ca obiect.

- *Unime formală* - stare de timp proprie unui segment formal considerat în întregul său. Pentru o exprimare unitară, unimea formală se cuantifică din valorile metrice cele mai reprezentative - măsuri, timpi, diviziuni.
- *Câmp H* - sistemul de organizare a înălţimilor muzicale - tonal, modal, serial etc. referit unui segment sau întreg formal.
- *Câmp D* - sistemul de organizare a duratelor muzicale - de regulă, divizionar, în convenţie metrică (timpi şi grupări/măsuri) sau în număr de minute/secunde.
- *Timbrometrie* - aspect particular de culoare/nuanţă metrică dedus din structurarea temporală a formei. Spre exemplu, o formă a, < b, > a, comportă o timbrometrie ternară *scurt-lung-scurt*.
- *Profil agogic-formal* - cu referire la expresia raporturilor de ordin temporal care survin în succesivitatea segmentelor de pe un nivel formal. Bunăoară, pentru exemplul dat anterior, agogica formei comportă două expresii de profil: *rărire* (lung după scurt) - *grăbire* (scurt după lung).
- *Conduita mişcării* - prin juxtapunerea diferitelor profiluri agogic-formale succesive pe un acelaşi nivel.
- *Nivel formal* - platformă de structurare muzicală conţinând minimum un aspect de invarianţă sub diferite criterii de organizare: melodic, ritmic, armonic, de registru şi/sau timbru,

https://biblioteca-digitala.ro

de intensitate. La limită, se poate vorbi de un nivel formal *general*, propriu întregului unui compus muzical (de exemplu, *Sonată* - ca formă - *pentru pian* - ca timbru) şi de un nivel formal *elementar* (inexpresiv în sine) - decelabil pe diferite coordonate muzicale, fie sub aspectul *structurilor* obiectuale minime (intervale, diviziuni, registre) fie al *elementelor* (articulaţii materiale) - intensităţi, timbruri, înălţimi, durate.

♦ *Compus expresiv* - segment formal conţinând o pereche de componente complementare pe o aceeaşi coordonată muzicală. De exemplu, pe coordonata de: înălţime - perechea de profiluri *suitor-coborâtor*; durată - mărimi *scurt*(e)-*lung*(i); funcţie tonală - relaţia *tonică-dominantă*; etos (acordic sau melo-intervalic) - alternanţa *major-minor*; dinamică - *creştere-descreştere* ş.a.m.d.

♦ *Unitate formal-expresivă* (Ufex) - segment delimitat pe un nivel formal, în diferite grade:

❶ *minim* - complementaritate de două articulaţii reperată pe o singură coordonată muzicală (înălţime - *do-sol*; durată - *pătrime-optime*; intensitate - *forte-piano* etc.);

❷ *minim-suficient* - complementaritate de două articulaţii reperată simultan pe/prin conjugarea a cel puţin două planuri muzicale (melo-ritmic: *do-pătrime* - *sol-optime*);

❸ *suficient* - complementaritate de minimum trei articulaţii reperabilă pe/prin conjugarea a oricâte planuri muzicale, dintre care, pe cel puţin unul, trebuie să se identifice un accent expresiv.

♦ *Accent expresiv* (Acex) – articulaţia dintr-o unitate formală suficientă în raport cu care sunt conjugate (orientate) componentele sau profilurile complementare. De exemplu, pentru melo-segmentul *do*↗*re*↗***mi***↘*re*, Acex se poate interpreta pe *mi*.

N.B. Localizarea Acex constituie un fapt interpretativ. Nu totdeauna există o relaţie de strictă coerenţă (sincronizare) între Acex de pe diferite planuri. Dacă asociem planului de înălţimi din exemplul dat şi unul de durate, dintre care cea mai mare este asociată ultimei înălţimi, avem o situaţie de două Acex aflate în locuri diferite: *do* - *re* - ***mi*** (vârf melodic) - *re*-***lung*** (vârf ritmic). Opţiunea pentru localizarea Acex cel mai pertinent se

https://biblioteca-digitala.ro

face pe baza unei *reflecţii interpretative*, în care vor fi considerate aspectele de conjugare dintre toate planurile sonore, atât de ordin structural (intervalic), cât şi de ordin material (elementar), asociate subiectivităţii (intuiţiei) persoanei care interpretează. Această reflecţie presupune ineluctabil şi intonarea (preferabil prin reducţie vocală). Funcţional, Acex jalonează (obiectivează) interpretarea pe palierul ei cel mai semnificativ, respectiv al *sensului muzical*. De reţinut faptul că pe un nivel formal oarecare trebuie interpretat (agreat) un singur Acex principal (de maximă pertinenţă).

- *Coerenţă expresivă* – aspect relaţional prin care două sau mai multe planuri formal-muzicale de acelaşi nivel concid într-un punct sau segment din parcursul formei. Bunăoară, un vârf melodic conjugat cu unul ritmic sau şi cu o intensitate accentuată (precum accentul metric).
- *Adâncime* – dimensiune interpretativ-teoretică prin care segmentele formale sunt clasificate prin aspecte de asemănare.
- *Rimă* – relaţie între segmente formale referită aspectului de asemănare dinspre stânga (început).
- *Ancoră* – succesiune strictă de segmente formale aflate în rimă, generând un aspect de uniformitate sau consecvenţă.
- *Coloană* – dispunerea pe verticala planului a unor segmente formale dominant asemănătoare, sub genericul unui model iniţial sau de sinteză.

N.B. Atât ancora, cât şi coloana se constituie pe criteriul rimei. Dosebirea constă în aceea că ancora cuprinde segmente strict-succesive, iar coloana segmente liber-succesive (între care se pot intercala arime, ca segmente diferite).

- *Suprafaţă* – dimensiune interpretativ-teoretică prin care segmentele formale sunt clasificate prin aspecte de neasemănare.
- *Arimă* – relaţie între segmente formale referită aspectului de *ne*asemănare dinspre stânga (început).
- *Lanţ* – succesiune strictă de segmente formale aflate în arimă, generând un aspect de varietate sau inconsecvenţă.
- *Rând* – dispunerea pe orizontala planului a unor segmente formale dominant diferite, conjugate unui acelaşi nivel formal.

https://biblioteca-digitala.ro

APLICAŢIE DEMONSTRATIV-TEORETICĂ

Aplicăm demonstrativ metoda de interpretare teoretică referită *conduitei de mişcare a formei muzicale* (CM), luând ca obiect segmentul formal **Tema I** din Expoziţia primei părţi - *Allegro* - a *Sonatei pentru pian Op. 2 nr. 1 în fa minor*, de L. v. Beethoven.

- Etapa 1: Expunerea partiturii muzicale a T I (fig. 1)

Fig. 1 / Tema I – partitura

- **Repere-cadru**
  - Pulsaţie ritmică pertinentă: *pătrime* ;
  - Metru instrumental (convenţional): *binar* (două-doimi);
  - Caracter metric-instrumental de început: *anacruzic* ;
  - Câmp tonal: *fa minor* ;
  - Sintaxă generală: *monodie acompaniată* (Mnd-Acp);
  - Caracterul compusului formal: *discursiv* (secvenţial).
  - Tipar formal general: *Model-secvenţă-dezvoltare*[1]*-cadenţă*

[1] Compozitorul Constantin Simionescu identifica un patern formal descriptibil prin sintagma: *Model–secvenţă–mică dezvoltare–cadenţă*. De obicei, *mica dezvoltare* constă într-o succesiune de două (mai rar, trei) secvenţe asemănătoare modelului, dar mai mici temporal, prin eludarea sau comprimarea unor subsegmente. Nu ştiu dacă a publicat această observaţie, dar le-a prezentat-o multora dintre studenţii săi (între care am avut cinstea să mă aflu). Acest tipar era recunoscut şi de maestrul meu, Ştefan Niculescu.

https://biblioteca-digitala.ro

- Etapa 2: Segmentarea T I în Ufex-suficiente (fig. 2) şi distribuirea pe coordonatele de Suprafaţă-Adâncime

→ *Stadii de Suprafață*

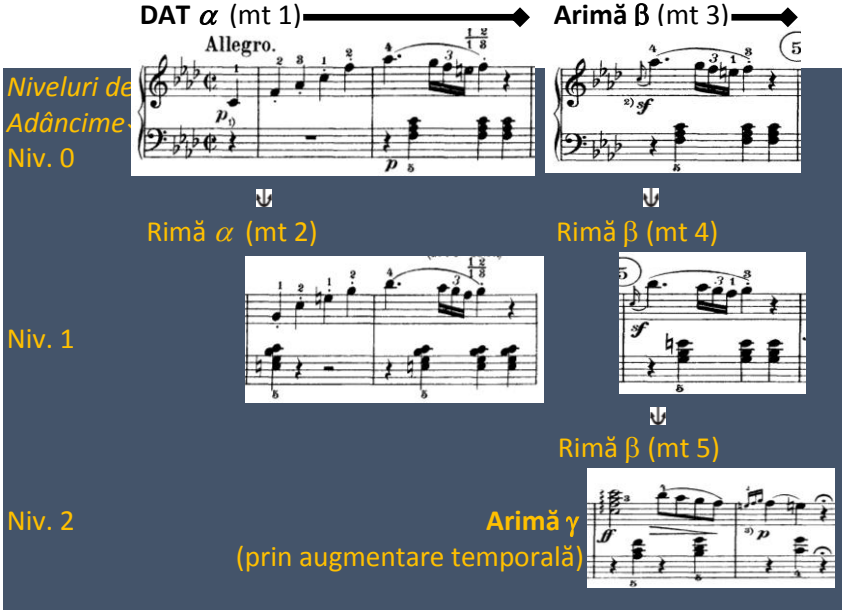


Fig. 2 / T I - *re*prezentare pe Suprafaţă-Adâncime

DESCRIERE

În dispunerea din fig. 2 avem un parcurs de 5 momente (mt) interpretate ca unități formal-expresive (Ufex) suficiente şi care, tipologic, prin aspectele de asemănare şi neasemănare în raport cu dat-ul inițial, sunt clasificabile pe trei stadii de suprafață – α, β, γ –, ca parcurs generic, şi pe două niveluri de ancorare în adâncime (sub niv. 0). În momentul ultim (mt 5), Ufex se prezintă simultan ca rimă β şi, din cauza unei sensibile amplificări structurale a unimii (duratei) ei, se diferenţiază ca arimă γ.

https://biblioteca-digitala.ro

● **Modelul generic** (conform std α - mt 1) al Ufex-suficiente prezintă o *alcătuire tetradică*, în sintaxa Mnd-Acp, descriptibilă pe coordonatele de rimt şi melodie:

a. Mnd monofonă = pătrimi în arpegiu suitor, fără Acp;
b. Mnd = pătrime(+punct) pe vârf melodic;
   Acp = intră cu o pătrime după Mnd, în trison-acordic;
c. Mnd = triolet-şaisprezecimi în mers treptat coborâtor;
   Acp = fără articulare;
d. Mnd = pereche de două pătrimi tip *sunet-pauză*;
   Acp = pulsaţie în pătrimi de trison-acordic repetat;

Pe conturul laturii monodice putem aprecia că Acex este localizat ritmic pe durata cea mai lungă (pătrime+punct), în coerenţă cu vârful unui arc melodic pozitiv. Formal, Acex constituie a doua articulaţie a Ufex. A treia articulaţie se compune din triolet-şaisprezecimi care, prin melo-profilul coborâtor-treptat, exprimă dezinenţa Acex. Arcul melodic se încheie odată cu ultima articulaţie a monodiei (urmată de o pauză de pătrime sincronă cu acordul din Acp).

N.B. Linia melodică Ufex se sintetizează în doar trei articulaţii, ale căror înălţimi figurează arpegiat câte o treaptă (tpt) acordică, alternativ: I/mt 1, V/mt 2. Funcţional-tonal, referindu-ne strict la mt. 1, se poate pune problema asimilării lui *do* de început la tpt acordice I sau V. Dacă am avea o relaţie V–I, expresivitatea ar genera pe tpt V un nou Acex pe acelaşi plan melodic, ceea ce ar afecta continuitatea Ufex. Soluţia unei juste interpretări poate fi sugerată de faptul că *do*-ul iniţial este plasat anacruzic, pe timp slab. În plus, toate înălţimile aflate în siajul acestui *do* arpegiază suitor tot pe trisonul tpt I. Mai mult, dacă observăm rima din mt 2 a aceluiaşi melo-profil suitor, arpegiul fiind transpus de această dată pe trison de tpt V, *sol*-ul cu care începe este explicit armonizat cu acord de tpt V, ceea ce se reconfirmă de-a lungul treptei de arpegiere, pe latura monodiei. Putem concluziona că pe primul segment melodic (do_1-$la\flat_2$) din mt 1 nu se exprimă o relaţie V-I, având o constantă de tpt I. Aşadar, Acex din mt 1 se validează punctual exclusiv pe $la\flat_1$ la joncţiunea între cele două meloprofiluri contrar-complementare (ce compun arcul pozitiv).

https://biblioteca-digitala.ro

Grupul triolet-şaisprezecimi (neconsemnat în sinteza melodică) figurează linear-coborâtor pe o tpt definită după înălţimile din capete. El se asociază atât anterior, ca dezinenţă pur melodică a Acex, cât şi posterior, pe un sunet cu care compune expresia de finalitate a unei funcţii: de *tonică* - mt 1, 3; de *dominantă* – 2, 4). Asta doar pe latura Mnd, căci Acp armonizează constant pe o singură tpt. Aceasta face ca melo-sintagma trioletului, deşi superficială (ornamentală) să aibă un rol tranzitoriu, dar cu o dublă apartenenţă de profil cadenţial: melodică - *dinspre* Acex; armonică – *către* tpt de finalitate din expresia unei funcţii[1] De aceea şi este cuprinsă sub un *legato de expresie* care supraordonează toate cele trei articulaţii/poziţii (2-4) de dupa prima într-o singură subunitate.

● Forma de ansamblu

În dispunerea din planul fig. 2, toate articulaţiile Ufex rânduite pe suprafaţă (nivel zero) se ordonează în trei *stadii* (std) care, tipologic, exprimă fiecare o funcţie formal-*narativă*: *iniţiere* (α); *propagare* (β); *cadenţă* (γ). În adâncime (coloane), stările α şi β au şi câte o rimă, marcată simbolic cu o ancoră. După cum am menţionat, Ufex-mt 5 se poziţionează simultan dintr-o dublă perspectivă: ca rimă β şi ca arimă γ.

Funcţional-tonal, se derulează o *expresie a dominantei* cu cadenţă pe tpt V. Stadiile α şi β comportă relaţia I-V (semicadenţă autentică simplă). Mai bogat, stadiul γ înlănţuie ipostazele a trei trepte-acordice: I-IV-**V** (semicadenţă autentică

[1] Diferenţiem între *expresia* unei funcţii tonale, constând dintr-o înlănţuire de trepte, şi *ipostazele* din câmpul acesteia, ca trepte propriu-zise. Treapta este o valoare (armonică) elementară livrabilă oricărei funcţii. Caracterial, funcţia comportă o expresie de *finalitate*. Treapta se conjugă nominal unei funcţii doar în punctul de finalitate a expresiei acesteia. Bunăoară, în expresia înlănţuirii V-I-**IV** fiecare treaptă se ipostaziază în funcţia subdominantei, finalizată punctual pe tpt IV. Dar, pentru o înlănţuire IV-V-**I**, aceleaşi trepte sunt ipostaze ale expresiei de tonică. Aşadar, indicele ultimei trepte dintr-o expresie de înlănţuire se propagă semantic ca *funcţie* pentru întreaga expresie.

https://biblioteca-digitala.ro

compusă). Rezumativ, tiparul relaţional este cu *incipit pe tpt I* şi *finalitate pe tpt V* (cadenţă deschisă).

- Etapa 3: Reprezentarea mişcării formei (fig. 3)

Dintru început, şi într-un registru dinamic discret (*piano*), melosintagma Ufex α - mt.1 [***do→[la♭→****(sol-fa-mi♯)]→**Fa***] juxtapune două stări firesc complementare: *elan* – ***cădere***. Profilul sprinţar-ascendent (registru mediu-înalt) al elanului vocii soliste este zădărnicit de monotonia acordică (tpt I / registru mediu-grav) a masei de acompaniament. Totuşi, ceea ce se conservă semnificativ, în adânc de suprafaţa melo-iconică, este *ethosul tonicii* lui *fa minor* şi *pulsaţia pătrimilor* (ritmică, nu doar metrică) în tempo de *allegro*, ancorând întreaga T I.

Formal, T I pulsează în genericul unei Ufex care se repetă aidoma sau variat, pe parcursul a cinci momente. Dorind să ne relevăm modul de mişcare a formei T I, focalizăm pe şirul duratelor din fiecare mt-Ufex. Imaginăm astfel o hartă a mişcării (fig. 3), în raport cu o linie generică de sinteză ritmică înlănţuind *patru articulaţii* [♩ - ♩. - ³♬ ¹- ♩]. În derularea pe momente articulaţiile ritmice cunosc schimbări valorice, prin comprimare sau dilatare (mt. 5). Consecvent, în fiecare mt-Ufex, Acex survine pe a doua articulaţie. În std α-mt 1, 2 avem o amplă ancoră a primei articulaţii (5 ♩; 4 ♩). Pe coloana std β (mt 3 – 5), valoarea pătrimii din prima articulaţie este comprimată într-o apogiatură simplă sau compusă (în arpegiere), practic ea anulându-se ca valoare explicită. Implicit însă, i se păstrează poziţia de primă articulaţie, mai ales că este referită şi subsegmentului de melo-profil suitor al Ufex generice. Din această cauză, momentele de stadiu β apar ca eliptice în raport cu modelul (ca şi cum ar lipsi prima articulaţie – ancora pătrimilor). În schimb, în mt 5 de stadiu γ au loc şi transformări prin dilatarea duratelor din articulaţiile de mijloc - a doua şi a treia. Astfel, în articulaţia a doua, pătrime+punct devine doime, iar în articulaţia a treia, cele trei şaisprezecimi ale trioletului

[1] Citim: *şaisprezecime-de-triolet*

https://biblioteca-digitala.ro

(însumând o optime binară) se amplifică în patru optimi binare (însumând o doime).

● Conjugate cu aspectele *melo*, de profil şi treaptă tonală, articulaţiile constitutive Ufex se conjugă unor poziţii de funcţie expresivă, pe care le listăm pentru fiecare moment.

○ poz.1 ( ) = melo-profil suitor / tpt I (mt 1, 3, 5), tpt V (mt 2, 4);

○ poz. 2 ( ) = vârf melodic / tpt I (mt 1, 3, 5), tpt V (mt 2, 4);

○ poz. 3 ( ) / mt 1 – 4, respectiv / mt 5) = melo-profil coborâtor / tpt V (mt 1, 3), tpt I (mt 2, 4), tpt II (mt 5);

○ poz.4 = cadenţă melo-tonală / tpt I (mt 1, 3), tpt V (mt 2, 4, 5).

N.B. În mt 5, cadenţa conţine şi o apogiatură melodică *fa-mi♮* .

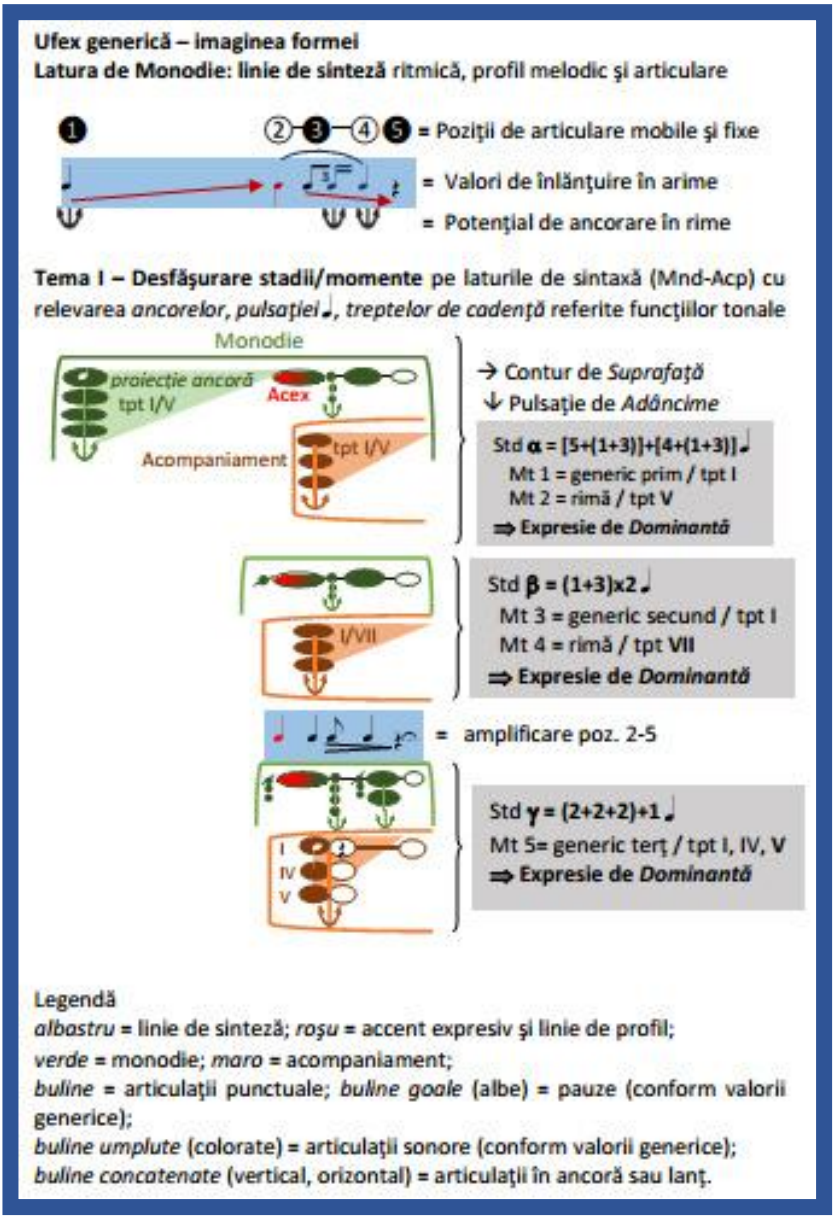
● Privitor la dinamica articulaţiilor Ufex, observăm două moduri de caracter: a. *mobil* (tranzitoriu); b. *fix* (cadenţial). Caracterul mobil se manifestă drept rezonator şi descriptor al *orientării* (către/dinspre), fiind totodată decorativ (episodic, retoric) şi de tip Yin (feminin), ţinând de ambient/spaţialitate, estetică, impresie sau aspect (imagine). Caracterul fix este referit unei funcţii de *fundamentare* (aici/acum), având un rol constructiv (sistematizator, semnificativ), de tip Yang (masculin), asimilabil calităţilor-sursă de nomos, substanţă/ temporalitate, formă, idee sau regulă (normă).

Caracterului mobil îi corespund poziţiile 1 şi 3, de profilare dinamică. Astfel, poziţia 1 comportă o funcţie de acordaj tonal şi cumulare energetică, orientând din anterioritate *către*-Acex. Poziţia 3 comportă o funcţie de tip dezinent şi posterior, *dinspre*-Acex, ca descărcare/diminuare energetică. Ambele poziţii sunt totuşi superflue, astructurale, dar cu valenţe de dramaturgie, generând emoţie (impresionând).

Caracterului dinamic fix i se asociază poziţiile 2 şi 4, interpretabile pe zona ideatică a formei, ţinând de structurare. Poziţia 2 exprimă punctual Acex ca element referenţial de ordin prim (limita din/de la centru). Poziţia 4 exprimă punctual finalitatea ca loc al ajungerii (staţie formală), fiind un reper de ordin secund (ca limită, finitudine). Considerăm reperul prim drept nomotetic/iniţiativ - cert, legiuitor sau determinativ -, în vreme ce reperul secund este relativ/reactiv - ca posibilitate/probabilitate sau consecinţă marginală, determinată.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 3 – Interpretare imagistică a parcursului formal al T I / Exp.


Ufex generică – imaginea formei
Latura de Monodie: linie de sinteză ritmică, profil melodic şi articulare
= Poziţii de articulare mobile şi fixe
= Valori de înlănţuire în arime
= Potenţial de ancorare în rime
Tema I – Desfăşurare stadii/momente pe laturile de sintaxă (Mnd-Acp) cu relevarea ancorelor, pulsaţiei, treptelor de cadenţă referite funcţiilor tonale
Monodie
proiecţie ancoră
tpt I/V
Acex
Acompaniament
tpt I/V
→ Contur de Suprafaţă
↓ Pulsaţie de Adâncime
Std α = [5+(1+3)]+[4+(1+3)]
Mt 1 = generic prim / tpt I
Mt 2 = rimă / tpt V
⇒ Expresie de Dominantă
I/VII
Std β = (1+3)x2
Mt 3 = generic secund / tpt I
Mt 4 = rimă / tpt VII
⇒ Expresie de Dominantă
= amplificare poz. 2-5
I
IV
V
Std γ = (2+2+2)+1
Mt 5= generic terţ / tpt I, IV, V
⇒ Expresie de Dominantă
Legendă
albastru = linie de sinteză; roşu = accent expresiv şi linie de profil;
verde = monodie; maro = acompaniament;
buline = articulaţii punctuale; buline goale (albe) = pauze (conform valorii generice);
buline umplute (colorate) = articulaţii sonore (conform valorii generice);
buline concatenate (vertical, orizontal) = articulaţii în ancoră sau lanţ.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin conjugarea laturilor sintaxice ale Ufex (Mnd-Acp), ni se relevă câteva diferenţe semnificative. Mai întâi, Mnd are un profil melodic (arcul pozitiv), iar Acp este uniform. Apoi, Mnd este exclusiv melodică (monofonă), figurând însă pe câte o singură treaptă acordică în cadrul unui moment. Complementar, Acp este exclusiv armonic (acordic), insistând repetitiv pe aceeaşi treaptă, deja figurată de Mnd, dintr-un moment anume. Pe plan ritmic, Mnd comportă variaţie, având atât ancore (pe durate simple), cât şi secvenţe în arimă. Formal, melo-ritmul Mnd poate fi lecturat atât pe nivelul succesivităţii articulaţiilor, cât şi pe unul superior, în care toate articulaţiile de după prima - de profil melo-suitor linear -, sunt asimilabile uneia singure – de profil melo-coborâtor ondulat (ornamentat). Prin contrast, Acp pulsează mono-acordic şi melo-orizontal într-o singură ancoră de pătrimi. De fiecare dată, Ufex începe cu Mnd, iar după vârful melodic intră şi Acp, ceea conferă unitate şi continuitate segmentului melodic dezinent al Mnd, eşafodat pe pulsaţia Acp. Dar Acp continuă cu o articulare de pătrime şi după cadenţa Mnd, fapt pentru care punem pauza de pătrime din Mnd în corespondenţă cu o a cincea poziţie de articulaţie. Timp de o pătrime, prin tăcerea Mnd se aude Acp şoptind din umbră. Cele două laturi se contopesc perfect în coloana aceleiaşi poziţii de la sfârşitul mt 5, care, totodată, încheie şi T I. Mai observăm şi că ultima articulare din ancora Acp-mt 1 coincide cu începutul Mnd-mt 2. Simbolic, Mnd exprimă o *atitudine*, ca *subiect iniţiativ*, în raport cu care Acp *inerţiază* ca *obiect pasiv*, din umbră (registru grav), monoton (fără chip melodic), dar consecvent subiectului pe linia pulsaţiei şi treptei armonice.

- Etapa 4: Conduita mişcării formei (fig. 4)

Luând ca referinţă poziţiile de articulare formală comune tuturor Ufex -T I, precum şi valenţele de ordin expresiv ale lor, am încolonat (în rimă) toate cele trei stadii (α, β, γ) de parcurs formal al T I - Expoziţie care grupează în perechi de câte două, pentru std α şi β, mt 1-2, respectiv 3-4, în std γ având doar mt. 5. (fig. 3). Am realizat astfel o imagine coerentă în special a traseului ritmic, în raport cu constanta eşafodajului de pulsaţie (în valori de pătrime).

https://biblioteca-digitala.ro

Duratele poziţiilor se pot evalua atât expresiv (calitativ), prin valorile generice (de ordin prim, secund, terţ ale stadiilor) şi/sau ale nivelurilor de rimă de pe *orizontala de suprafaţă*, cât şi instrumental (cantitativ), prin *numărul duratelor ancorat*e (repetate consecutiv) în verticalitatea adâncimii. Astfel, pe coloana fiecărei poziţii, putem contempla constanta sau variabilitatea valorică a acesteia. Totodată, pe un rând de înlănţuire, valorile poziţiilor juxtapuse (conform apariţiei în textul muzical original) pot fi comparate sub aspectul mărimii lor, analog unei dimensionării empirice a *pasului* fizic, înţeles ca unitate de mişcare (deplasare). Astfel, pe criteriul *pas-cu-pas* (paşilor succesivi-alăturaţi), exceptând primul pas - luat ca *dat* generic/model -, oricare (alt) pas-durată este comparat cu pasul imediat anterior, caracterizându-se prin impresiile de mai-*lung* sau mai-*scurt*. Observăm următoarele:

- La *suprafaţă*, o poziţie prezintă un singur pas.
- Toţi paşii daţi (de început, încolonaţi poz. 1) sunt fie în valori de *pătrime* (cu diferite ponderi de ancorare), fie de *apogiatură* (simplă ori compusă), exprimând o durată infimă.
- Toţi paşii de poz. 2 sunt mai mari decât cei proxim-anteriori (poz. 1), în valori de *pătrime+punct* sau *doime* (mt 5), rezumându-se impresiei de (mai-)*lung*.
- Toţi paşii de poz. 3 sunt mai mai mici decât cei proxim-anteriori, având durate de *şaisprezecime-de-triolet* sau *optime-binară* (mt 5), rezumându-se impresiei de (mai-)*scurt*.
- Toţi paşii de poz. 4 au valoare de *pătrime*, sau o ancoră de două pătrimi (Acp, dar şi Mnd-mt 5), fiind mai mari decât cei proxim-anteriori, rezumabili astfel impresiei de (mai-)*lung*.
- Toţi paşii de poz. 5 / mt 1-4 sunt de pătrime, ca o *constantă* faţă de pasul proxim-anterior, şi doar în mt 5 se amplifică prin *coroană*, generând impresia de (mai-)*lung*.

În sinteză, parcursul ritmic al formei Ufex în cinci paşi se descrie: *Dat – lung – scurt – lung – constant/lung*. Sub aspectul conduitei de mişcare, interpretăm duratele *lungi* ca expresie de *rărire* faţă de articulaţia proxim-anterioară. În aceeaşi logică, duratele *scurte* au o expresie de *grăbire*. Prezentăm mai jos această sinteză, pe trei aliniamente: 1. *pas-durată*; 2. *impresie de mărime*; 3. *conduită de mişcare*:

https://biblioteca-digitala.ro

1. [ ]

2. *Dat < lung > scurt < lung < identic / lung*

3. ***Iniţiere ←rărire →grăbire ←rărire ←constantă/rărire***.

N.B. Pe orizontala expresiei relevăm doar compusul ritmic al melodiei Mnd. Pentru evaluarea conduitei de mişcare ritmică nu am considerat şi ponderea paşilor, exprimabilă prin numărul duratelor însumate/ancorate într-o poziţie. S-ar aspecta astfel raporturi total diferite, ţinând de logica proporţionării în durata de ansamblu a unui moment, stadiu sau întregii T I. Este un demers interpretativ-teoretic util, însă mai întâi trebuie bine însuşită linia de sinteză. Odată ce reuşim o bună prindere, şi prin intonare (cel puţin ritmică) a acesteia, putem trece la etapa de relevare a ponderării paşilor pentru parcursul T I.

Comparând liniile de sinteză ale celor cinci momente rimând într-o singură coloană, obţinem o imagine a conduitei de mişcare pe suprafaţa T I.

Mt1 – mt 2 – mt 3 – mt 4 – mt 5

Generic prim – rimă – generic secund – rimă – generic terţ/ultim

Iniţiere – constantă – grăbire – constantă – rărire

N.B. Pe aliniamentul al doilea am specificat cronologic trei momente generice care, deşi în general rimează, sunt totuşi suficient de diferite astfel încât să aibă o rimă proprie mult mai asemănătoare, exceptând doar mt. 5 (fără rimă). În conduita mişcării avem o nuanţă de *grăbire* în mt 3 (constantă în mt 4), dată de comprimarea pătrimii de poziţie 1 din momentul proxim-anterior (mt 2) în durata infimă a apogiaturii. *Rărirea* caracterizează exclusiv mt 5, prin amplificarea duratelor tuturor poziţiilor de după prima (comprimată în apogiatură), în raport cu genericul prim de sinteză/suprafaţă ritmică.

https://biblioteca-digitala.ro

Trecem la următoarea etapă de interpretare a conduitei mişcării (CM), în care considerăm şi ponderea (ancora) fiecărui pas, cuantificâd suprafaţa prin adâncime, integrând ambele laturi sintactice. Ca şi în etapa precedentă, ne vom referi la mai multe niveluri de constituire formală, începând cu Ufex generice şi rimele lor din fiecare stadiu referit poziţiilor, comparând apoi păşirea moment-după-moment şi, ulterior, stadiu-după stadiu.
Cadrele Ufex -*generic* (prim/secund/terţ) şi *rime*- referite ***paşilor***

A. Perspectivă *descriptiv*-cantitativă

Gnr [(5𝅗𝅥 / 𝅘𝅥 / 3𝅘𝅥) – (𝅗𝅥. / 𝅗𝅥. / 𝅗𝅥) – (³𝅗𝅥 / ³𝅗𝅥 / 𝅘𝅥𝅮) – (𝅗𝅥 / 𝅗𝅥 / 2𝅗𝅥) – (𝅗𝅥 / 𝅗𝅥 / 𝄐)]

Rim [(4𝅗𝅥 / 𝅘𝅥 / 3𝅘𝅥) – (𝅗𝅥. / 𝅗𝅥. / 𝅗𝅥) – (³𝅗𝅥 / ³𝅗𝅥 / 𝅘𝅥𝅮) – (𝅗𝅥 / 𝅗𝅥 / 2𝅗𝅥) – (𝅗𝅥 / 𝅗𝅥 / 𝄐)]

pas 1 – pas 2 – pas 3 – pas 4 – pas 5

B. Perspectivă *expresiv*-cantitativă a CM referită mt-Ufex

Mt 1 / **9**𝅗𝅥 **>** mt 2 / **8**𝅗𝅥 **>** mt 3 / **4**𝅗𝅥 **=** mt 4 / **4**𝅗𝅥 **<** mt 5 / **7**𝅗𝅥

Iniţiere →grăbire →grăbire –constantă ←rărire

C. Perspectivă *globală*, referită stadiilor

Std α / **(9+8)**𝅗𝅥 **>** std β / **(4+4)**𝅗𝅥 **=** std γ / **7**𝅗𝅥+**1**𝄐

Iniţiere →grăbire (*accelerare*) *←rărire* (*frânare*)

Dintre cele trei perspective de ordin cantitativ asupra CM – T I, aceea de la pct. B are relevanţa optimă pe linia expresivităţii. Asta pentru că paşii sunt totuna cu momentele, iar acestea se identifică cu ipostazele Ufex în parcursul formei. Practic, Ufex rimează cu ea însăşi, dar cu variaţii de la o rimă la alta. Unele variaţii, începând chiar cu rima la Ufex prim-generică, se conservă relativ faţă de ipostaza imediat anterioroară, ceea ce ne-a permis să grupăm primele patru mt în perechi de câte două, delimitând astfel std α (incipit/iniţiere) şi β (propagare/dezvoltare) – cu efect de grăbire a mişcării. Ultima variaţie, din mt 5, este şi cea mai pertinentă, calificându-se pentru un al treilea stadiu (γ - încheiere/extincţie). Totodată,

https://biblioteca-digitala.ro

mt 5 nu are decât suprafaţă (fără rimă), motiv pentru care în interpretarea de la pct. C îşi conservă aceaşi nuanţă de CM indicată şi la pct. B, respectiv de *rărire* (frânare). Subliniem însă că senzaţia de încetinire a mişcării în mt 5 vine şi din alcătuirea unităţii de pulsaţie în Acp care, din pătrime, a devenit pereche de două-pătrimi (sunet-pauză).

Pentru CM -T I este suficient să reţinem traseul de suprafaţă, alcătuit din ipostazele Ufex generice, corespunzătoare mt 1, 3, 5, deoarece, sub aspect ritmic, pe linia de adâncime (a rimelor de sub fiecare generic) nu apar modificări de substanţă. Ele sunt însă semnificative pe plan tonal, prin aceea că alternează tpt I, a gnr. prim şi secund, cu tpt V/VII, coferind stadiilor α şi β o expresie de dominantă. Ultimul moment (mt 5) conservă tocmai acest balans, printr-o expresie de dominantă bine conturată, prin relaţia completă I–IV–V, în care treapta-acordică de finalitate (V) apare pentru prima oară în stare directă. De altfel, relaţia I - V asociată perechilor-mt se contureaza ca mod de alternanţă abia cu prima repetiţie din std β, configurând un traseu ciclic de caracter deschis, ca tindere în-afară. Acest al doilea ciclu (mt 3-4) este mai restrâns, prin eliminarea descriptivităţii de figurare acordică din prima poziţie de articulaţie a ciclului anterior. Ea este totuşi preluată rezumativ de Acp, în propriul registru de caracter – acordic compact, monobloc-repetitiv. Dialogal, sunt expuse două caractere – melodic (Mnd) şi acordic (Acp) – evoluând în câmpul aceleiaşi tpt tonale, şi care, graţie melo-segmentului tranzitoriu, care coagulează poz. 2-5, face ca oricare mt să se compună din două segmente. Pe linie melodică, formula Acex-dezinenţă se constituie ca icon-suficient pentru întreaga T I. Figurând discret (mers treptat-coborâtor) între două înălţimi intervalizate prin terţă mică (minoră) ea degajează o expresie duioasă, de intimitate, contrastând cu vigoarea elanului (de salturi succesive în profil liniar-suitor) din primul segment.

Ne putem întreba de ce al doilea ciclu (std β) este mai restrâns temporal. Poate că asta ţine de un arhetip a cărui semnificaţie ne scapă. O nelinişte sau grăbire către un ce ultim, sublimat însă prin deschiderea pe tpt V, la care se adaugă

https://biblioteca-digitala.ro

nuanţa de certitudine a stării directe (unică de-a lungul traseului). Nu este lipsită de importanţă nici suirea treptată, ciclu de ciclu, în registrul înălţimilor, ajungându-se la un ambitus de două octave (do_1 – do_2) pe latura Mnd. Odată vârful melodic atins (mt 5 - poz 2) survine nu doar alunecarea în pantă, ci şi o expresie de moderaţie care permite contemplarea traseului ei, prin augmentarea duratelor tuturor poziţiilor, resimţită şi ca *rărire* a pas-pulsaţiei (în perechi de două pătrimi).

Întreaga desfăşurare formală melo-armonică şi pentru ambele laturi sintaxice a Ufex „păşind" pe tiparul *Model-Secvenţă-Dezvoltare-Încheiere* o reprezentăm în Tabloul de *Stenosolfegiu*[1] (fig. 4), destinat nu doar asimilării teoretice, ci şi posibilităţii de însuşire prin intonare(a la propriu) de către subiectul interpretativ. Pentru evitarea reflexelor de segmentare a parcursului pe criteriul organizării metrice prin timpi şi măsuri am eliminat reperabilitatea acestora. Termenii referiţi CM, de grăbire şi rărire, sunt menţionaţi în tablou prin sinonimele de *accelerare*, respectiv *frânare*.

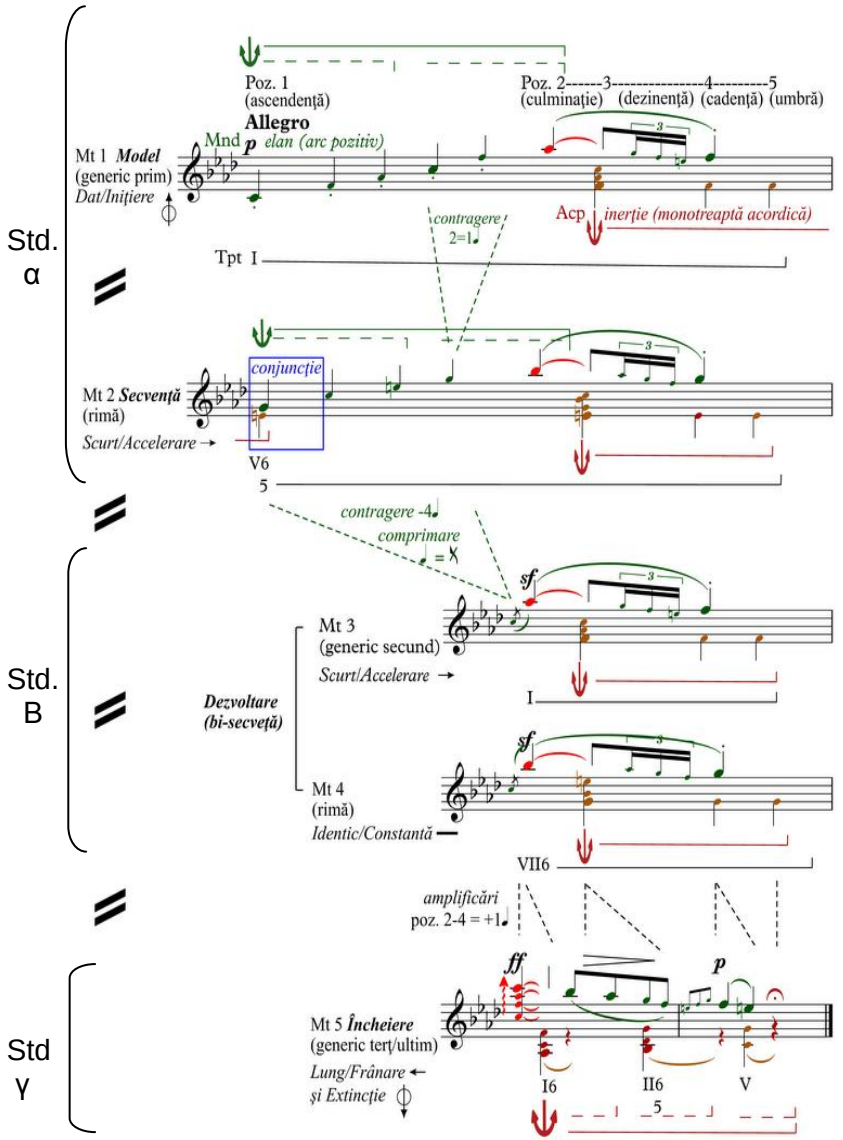
Tabloul de Stenosolfegiu oferă interpretului mai multe opţiuni/variante de studiu/aboradare:

- ► pe fiecare latură sintaxică – Mnd şi/sau Acp;
- ► pe linia de pulsaţie (ancora generală a pătrimilor)
- ► pe verticala (coloana) fiecărei poziţii generice (1-2) şi a subpoziţiilor asimilate poz. 2;
- ► pe momente sau stadii (perechi de două mt)
- ► pe linia de sinteză melodică (eliminând ancorele) efectivată prin şirul poz. 1, 2, 4.

[1] Termenul de *stenosolfegiu* a fost introdus de dirijorul şi profesorul Constantin Bugeanu, în aplicarea metodei sale de memorare a unei parituri de orchestră, de către dirijor. În general, se referă la un mod de *reducţie monovocală*.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 4 **Tablou de Stenosolfegiu**
– L. v. Beethoven *Sonata pentru pian Op. 2 nr. 1 în fa minor*
Tema I din Expoziţia primei părţi - *Allegro*



https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint

The Conduct of the Movement of Form
A New Perspective on Approaching the Musical Text from an Interpretive and Theoretical Point of View

In the present article we have set out to expound a method of approaching music composition from an interpretive and theoretical point of view, an approach that will be useful especially to those involved in the act of interpreting sound, namely instrumentalists. Starting from the score, the possibility of an elaborate interpretation implies that you should create and subsequently operate on an *image* that has the same (already noted) graphic content in a new distribution, meant in fact to evoke the form of the musical movement. This interface constitutes both a guiding support similar to a map of the perspectives one must adopt and a tool that concretises a state through which the form of the movement is contoured. Both functions concert in a mental feature of form as *movement*, establishing a stage in the theoretical approach to the interpretive endeavour. By analogy, just as, in their capacity as instrumentalists, interpreters handle musical instruments (the extensions of their physical persons), in their capacity as theoretical interpreters, they operate on image-instruments (the extensions of their mental persons), whose creators they are and which they also ‘play’ in an ineffable way, but in an utterly concrete way from an inner perspective.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Ana Pitiş
O contribuţie de seamă
la arta pianistică românească

Lavinia Coman

În constelaţia elevilor Constanţei Erbiceanu, creatoare a şcolii româneşti moderne de pian, Anuţa Pitiş e unul din aştrii cei mai tineri. A avut norocul să trăiască o viaţă lungă, pe care a făcut-o rodnică într-un mod exemplar şi care a propulsat-o la gradul de reper în pedagogia instrumentală. A influenţat decisiv traiectoria profesională a unui număr impresionant de tineri pianişti de înaltă performanţă. A marcat prin realizările ei o îmbogăţire semnificativă a didacticii pianistice, pe care a ridicat-o la rangul unei rigori ştiinţifice necunoscute până atunci, aducând originalitate şi creativitate într-un domeniu socotit îndeobşte ca fiind confiscat de tradiţie, marcat de rutină, de subiectivism autosuficient şi de fixismul idolatriei faţă de arta maeştrilor glorioşi din trecut.

Ana Altenliu s-a născut la 17 martie 1918, în satul Prisăcani din judeţul Iaşi, într-o familie de intelectuali. Tatăl,

https://biblioteca-digitala.ro

orfan de mic, sărac şi neajutorat, şi-a dorit mereu să urmeze o carieră de inginer, ca fratele lui mai mare, care izbutise să urmeze o astfel de pregătire la facultatea din Charlottenburg. A fost nevoit să accepte varianta aflată la îndemâna unui copil sărac şi dornic de carte, cariera militară. A urmat şcoala militară la arma artilerie. A luptat pe întreg parcursul primului război mondial, participând la confruntări armate pe tot teritoriul ţării. Era un om cultivat şi sensibil, cânta la flaut.

Mama, care cânta şi ea puţin la pian, a fost printre primele fete studente la facultatea de litere şi filosofie, în jurul anului 1900. L-a avut ca profesor pe Titu Maiorescu. În acea perioadă cei doi tineri s-au cunoscut, s-au îndrăgostit şi s-au căsătorit. Au format o pereche armonioasă, căci s-au înţeles şi s-au iubit total.[1] Au avut patru copii, trei băieţi şi pe mezină, Ana. Le-au dat toată căldura, atenţia, educaţia şi întregul sprijin de care aveau nevoie. Tatăl, care le-a oferit modelul unui om de cultură şi de onoare, a murit relativ tânăr, la 57 de ani, din cauza unei septicemii colibacilare. Era cu un an înainte de a se inventa penicilina! Rămasă văduvă, mama şi-a crescut copiii cu credinţă, s-a dedicat întru totul educaţiei lor într-un mediu intelectual înalt. La rândul ei, a decedat în anul 1957.

Ana spunea că tot ce a avut ca pregătire culturală a ştiut din casă, din ceea ce se discuta firesc în familie, ne mai având nevoie să citească pentru a-şi crea o bază de informare iniţială. Fetiţa a început să cânte la pian la vârsta de 5 ani, cu o profesoară particulară. La 13 ani, a intrat în Conservatorul bucureştean, la clasa profesoarei Constanţa Erbiceanu (1874-1961). Şi-a adorat maestra şi i-a urmat îndrumările cu veneraţie, până la decesul acesteia. A „absorbit" metoda cu aderenţă totală, fiind una dintre cele mai active eleve ale Domnişoarei. "În fiecare zi de lecţie, mă duceam la Conservator la orele 2 şi plecam la 9, după ce ultimul elev îşi sfârşea ora de curs. De când intram în clasă, aproape că nu mai respiram. Sorbeam fiecare explicaţie, învăţam mereu, nu numai din ceea ce-mi preda mie, ci şi din experienţele colegilor. Stăteam şi-i ascultam cu sfinţenie pe toţi. Am învăţat enorm din aceste

[1] Am redat aproape textual relatarea Anuţei, fiindcă percepţia copiilor despre relaţia dintre părinţii lor e, îndeobşte, de o acurateţe extraordinară (n.a.).

https://biblioteca-digitala.ro

asistenţe."[1] Încă din primul an de conservator, s-a bucurat de simpatia nedisimulată a celeilalte Domnişoare celebre, Florica Musicescu (1887-1969). Aceasta o preţuia cu deosebire şi în curând, încă studentă fiind, îi trimitea elevii proprii să facă tehnică, „pentru a cânta firesc" – spunea dânsa. Explicaţia acestei atitudini ieşite din comun stă în faptul că Domnişoara Musicescu a simţit că Ana Altenliu nu avea groază faţă de ea. Nu putea suferi oamenii slabi, după cum îşi aminteşte fosta elevă. Colaborarea aceasta surprinzătoare a durat decenii, până la retragerea Floricăi Musicescu din activitatea pedagogică oficială. În anul 1938 Domnişoara Erbiceanu a fost pensionată, ca urmare a unui decret nefericit al primului ministru de atunci, Armand Călinescu. În consecinţă, ultimul an de conservator Ana l-a făcut la clasa Muzei Ghermani Ciomac (1900-1970), studiind în continuare, bine înţeles, în mod neoficial, cu maestra ei. Ca o încununare a studiilor parcurse între anii 1932-1940, la examenul de absolvenţă a interpretat lucrarea *Wanderer Fantasie* de Franz Schubert, în semn de omagiu adus profesoarei, care îşi încheiase strălucit studiile la Conservatorul din Leipzig cu aceeaşi capodoperă, în anul 1897.[2] Trebuie să menţionăm faptul că în anul 1939 a întrerupt studiile muzicale, pentru a se pregăti în vederea bacalaureatului. De-a lungul întregii perioade şcolare a învăţat în particular acasă şi a susţinut examenele semestriale la Şcoala Centrală.

Dorind să urmeze exemplul profesoarei[3], în perioada 1939-1943 Ana Altenliu a urmat cursurile facultăţii de filosofie de la Universitatea din Bucureşti. La estetică i-a avut profesori pe Tudor Vianu şi pe Mihail Ralea. În timpul seminariilor, cei doi mentori vestiţi o provocau la discuţii care erau foarte vii şi o invitau mereu să urmeze calea filosofiei." Ei îmi spuneau la seminarii că trebuie să particip mereu, să fiu prezentă negreşit,

[1] Ana Pitiş, *Mărturie*, consemnată de Lavinia Coman, Bucureşti, 16 noiembrie 2014.

[2] Vezi Lavinia Coman, *Constanţa Erbiceanu,* Ed. Meronia, Bucureşti, 2005, pp.37-52.

[3] Constanţa Erbiceanu a urmat şi a absolvit cursurile Universităţii *Humbold* din Berlin, secţia Musikwissenschaft, după absolvirea Conservatorului din Leipzig la secţia pian.

https://biblioteca-digitala.ro

fiindcă discuţiile se sprijineau pe contribuţia mea. Jenată, le răspundeam că eu nu am timp să studiez suficient în biblioteci, aşa cum fac toţi colegii mei, fiindcă studiez pianul. <Nu-i nimic, mi s-a replicat, dumneata faci filozofie, nu vorbeşti despre ea!> De la aceste convorbiri am plecat, pentru tot restul vieţii, cu ideea că **fenomenul estetic este independent total faţă de cele materiale şi se află dincolo de realitate. El reprezintă creaţia imaginaţiei, se inspiră din real, dar nu are nici o legătură cu acesta. Esteticul este reacţia artistului la realitate, răspunsul lui personal la această realitate. Esteticul îl face pe artist să fie independent şi dezinteresat. Aceasta e prima virtute a educaţiei estetice.** În acea perioadă a formării mele intelectuale şi umane, l-am studiat cu deosebire pe Arthur Schopenhauer, fiindcă am găsit la el o fire depresivă, pesimistă, aşa cum sunt şi eu! Acest filosof consună cu firea mea."[1]

O comunicare deosebită a avut cu un cadru didactic tânăr pe atunci, Gheorghe Zapan, care era asistentul profesorului Vianu şi ţinea seminariile de psihologie experimentală. „A fost dragostea mea inocentă din tinereţe. M-a cucerit cu felul în care îşi ţinea cursul – elegant, complex, organizat, logic. Am stat de vorbă de multe ori. Am făcut şi o experienţă cu specific psihologic, legată de caracterul şi semnificaţiile muzicii. Însă profesorul, văzând că eu am rămas la muzică, fără să urmez calea psihologiei experimentale, a devenit aspru şi nemulţumit."[2]

Despre personalitatea profesorului Gheorghe Zapan a vorbit şi a scris Aurora Liiceanu, care îl evocă în culori puternice[3]. Iată cum descrie memorialista prezenţa acestui cercetător şi pedagog în mediul academic din vremea formării sale profesionale: „…psihologia făcută în şcoală nu mi-a spus nimic. Gândiţi-vă că învăţam doar după manuale traduse din ruseşte…Deşi am avut psihologi de seamă, Nicolae Vaschide,

[1] Ana Pitiş, *Convorbire cu Lavinia Coman,* Bucureşti, 5 noiembrie 2006.

[2] Ana Pitiş, *Convorbire cu Lavinia Coman,* prin telefon, 16 martie 2007.

[3] Aurora Liiceanu, *Prin perdea,* Ed. Polirom, Iaşi, 2009, capitolul *Profesorul numai unul este,* pp.110-119.

https://biblioteca-digitala.ro

Ştefănescu-Goangă, Vasile Pavelcu sau Nicolae Mărgineanu, nu numai că nu învăţam după cărţile pe care aceştia le-au scris, dar nici măcar numele lor nu era amintit. În schimb, trebuia să învăţăm despre conştiinţa socială, despre omul nou şi despre alte asemenea subiecte propagandistice, iar profesorii, în mare parte, erau slab pregătiţi şi, poate tocmai de aceea, erau şi foarte severi. Cu toate acestea, am avut imensul noroc să-l cunosc şi să-l am profesor în facultate pe Gheorghe Zapan, un om absolut extraordinar cu o carieră fabuloasă. Studiase în Germania, unde i-a avut profesori, printre alţii, pe Albert Einstein sau Wolfgang Köhler, cu care a studiat psihologia experimentală. A fost numit doctor în ştiinţe şi filozofie la Universitatea din Berlin şi era membru al Academiei de Ştiinţe din New York. Şi totuşi, în 1952, a fost retrogradat din funcţia de conferenţiar la cea de laborant. Se spune că, la un moment dat, a venit în România un mare psiholog din U.R.S.S. A aflat de Zapan şi, întrebându-i pe mai marii universităţii de ce e doar laborant, tovarăşii au răspuns că nu dă bine să-l bage în faţă, tocmai din cauza carierei sale de tip „burghez”. Atunci rusul le-a spus franc: <Dacă voi nu-l vreţi, îl luăm noi>. Aşa s-a întâmplat ca în 1955 să fie repus în drepturi, devenind conferenţiar al secţiei de Psihologie a Muncii din cadrul Institutului de Psihologie al Academiei.[1]

Deşi nu a mai abordat în mod formal domeniile în care s-a pregătit cu succes deosebit, după cum se vede, la facultatea de filosofie, aplecarea către contemplaţie, către abstractizare şi generalizare i-a rămas ca o trăsătură intrinsecă a intelectului. Dintre toate elevele Domnişoarei Erbiceanu, Anuţa Pitiş a fost mintea cea mai exersată pentru a ridica la nivelul conceptelor munca de furnică a pianistului, care trudeşte zilnic la problemele lui practice, concrete, de meşteşugar laborios. A fost cea mai aptă pentru discursul filosofic, pentru a duce spre transcendent, înnobilând prin claritatea şi forţa gândirii, o activitate preponderent tehnică, foarte specializată. Filosofia, estetica, psihologia au fost domeniile pe care le-a frecventat cu pasiune, a meditat îndelung asupra rosturilor fiinţei umane. Iată câteva fragmente de discurs, pe care le-am

[1] Aurora Liiceanu, *Interviu* cu Stela Giurgeanu, în rev. Dilema Veche nr. 578, 12-18 martie 2015, p. III.

https://biblioteca-digitala.ro

reţinut din discuţii conviviale sau din convorbiri telefonice şi care mi-au rămas ca modele de frumuseţe a elocvenţei spontane pe temele fundamentale ale existenţei. „Deoarece setea omului de absolut nu poate fi satisfăcută, omul e etern trist. Mă regăsesc întru totul în acest gând al lui Platon, care vorbea despre jalea omului neputincios în faţa esenţelor. Toată viaţa am purtat povara întrebării: <ce caut eu aici, pe pământ?> Am avut mereu o tristeţe metafizică odată cu setea de absolut, tristeţea nostalgiei după o lume mai bună". O altă idee evocată adesea priveşte raportul omului cu divinitatea. „Sunetul vibrat este cel mai aproape de divinitate, de aceea muzica e cea mai apropiată de Dumnezeu. Nu poţi să te erijezi niciodată în cunoscător absolut al adevărului, aceasta e o limită ontologică a omului". Iar despre credinţă, spunea simplu, cu modestie şi discreţie: „Recunoaştem ceva superior pe care-l numim Dumnezeu şi care ne-a creat în univers."[1] Dat fiind acest tip de preocupări care o caracterizau, aş fi putut să apreciez că are o strălucită inteligenţă existenţială, potrivit teoriei inteligenţelor multiple a lui Howard Gardner. Dar nu puteam să i-o spun, pentru că Ana Pitiş nu accepta această teorie. (Am avut repetate discuţii în contradictoriu pe tema respectivă, în care a rămas neînduplecată, cu argumente solide, pe poziţia ei, de adeptă a existenţei unei unice inteligenţe, definitorie pentru fiinţa umană. Gardner nu era pe placul său!)[2].

Exerciţiul socratic în care se regăsea cu o rafinată plăcere intelectuală, îmbinat cu munca de îmbunătăţire continuă a performanţei la pian au făcut ca exigenţa faţă de sine să fie extrem de ridicată. Despre aceasta vreau să evoc un episod din comunicarea de o viaţă cu prietena şi colega sa, Maria Şova (1913-2007). Lucrarea de licenţă a Anuţei la Filozofie a avut ca temă „*Graţiosul în muzică*". Buna ei camaradă, Maricel Şova, i-a cerut mereu textul ca să-l citească. Nu l-a primit niciodată. A rămas, de aceea, cu sentimentul că Anuţa nu i-l dă fiindcă n-ar avea încredere în capacitatea ei de a-i înţelege esenţa. M-am aflat în preajma amândurora, în

[1] Ana Pitiş, *Convorbire cu Lavinia Coman,* prin telefon, Bucureşti, 9 decembrie 1999.

[2] Vezi Howard Gardner, *Inteligenţe multiple. Noi orizonturi,* Ed. Sigma, Bucureşti, 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

postura mesagerului, în această neînţelegere. „Nici vorbă de aşa ceva, a protestat Anuţa. Nu i l-am dat pentru că nu sunt mulţumită de ceea ce am scris. Asta le-am spus şi atunci profesorilor mei, Ralea şi Vianu, că n-am resurse de timp şi energie, pentru a realiza un studiu valoros, fiindcă eu studiez mult la pian. Ei au fost mulţumiţi cu ceea ce am prezentat, însă eu, nu! Şi n-am să arăt nimănui, niciodată, această teză, pentru că nu se ridică la nivelul exigenţelor mele!". Iată un exemplu de autoevaluare. Menţionez că în momentul acestor discuţii-tratative în trei, Anuţa avea vârsta de 89 de ani, iar Maricel, 94 de ani.[1]

Dar cum arăta Anuţa în perioada tinereţii şi a maturităţii? Avea o siluetă robustă, subţire însă bine clădită, de înălţime potrivită, cu braţe puternice şi mâinile foarte mari, încăpătoare, cu degete cărnoase, bine articulate. Avea o agilitate deosebită în gesturi, cu un ritm de mişcare adecvat la tema discuţiei. Glasul ei era catifelat, un pic voalat, cu intonaţii joase, de contraltă. Dar ceea ce frapa din primul moment de comunicare era privirea. Ochii mari, întunecaţi, înconjuraţi de cearcăne, aruncau o lumină specială, de care te simţeai pătruns ca de laser. Privirea ca o apă adâncă te cuprindea cu putere şi nu te mai lăsa până când nu era ea lămurită cu ceea ce a înţeles. Alteori, din ochi îi scânteiau jerbe de veselie, se bucura cu toată fiinţa de cele mai mici lucruri frumoase, de o veste bună, de o vorbă de duh. Se prezenta frumos în lume, fără să fie elegantă cu ostentaţie, simplitatea fiind o trăsătură definitorie a comportamentului ei. Nu agrea fastul, atitudinea elitară, snobismul. Era un bun coechipier şi avea cultul prieteniei.

Să revenim, acum, la traiectoria formării ca pianistă şi profesoară a protagonistei. A parcurs cu aprecieri foarte bune anii de conservator, pe care l-a absolvit în anul 1940. În repertoriile de studiu anuale au figurat opere fundamentale ale artei pianistice, dar şi lucrări moderne, unele chiar contemporane. Astfel, eleva de conservator şi-a însuşit şi a prezentat public *Viziuni fugitive op. 22* şi *Sonata a III-a op.28 în la minor* de S. Prokofiev (1891-1953). A aprofundat aspectele

[1] Ultima convorbire pe acest subiect a avut loc la 2 ianuarie 2007, cu prilejul unei întâlniri festive de Anul Nou, la prietena noastră comună, Mery Lindenbach.

https://biblioteca-digitala.ro

tehnice şi pe cele de interpretare, de conţinut, devenind o tânără pianistă de certă valoare. A cântat mult în public, a susţinut recitaluri şi concerte de ţinută, îndeosebi în deceniul al cincilea. S-a detaşat în acea perioadă prin realizarea *Concertului nr. 3 în do minor de L. van Beethoven* şi a avut mari succese în interpretarea *Concertului nr. 2 în sol minor de C. Saint Saëns*. Cu această lucrare s-a evidenţiat încă de la concertul absolvenţilor, dirijat de maestrul Ionel Perlea, care a remarcat-o şi a lăudat-o în mod deosebit. În urma succesului şi ca o încununare a examenelor foarte bune din toţi anii de studiu, a obţinut premiul *Poenaru Căplescu.* Pe baza impresiei deosebite lăsate de proba susţinută la Radio, este invitată în anul următor să cânte Concertul de Saint Saëns cu Orchestra Simfonică Radio, dirijată de Alfred Alessandrescu, apoi *Konzertstück* de C. M. von Weber şi *Concertul nr. 3 în do minor* de L. v. Beethoven cu maestrul Ionel Perlea . Tot prin concurs, pe baza audiţiei prealabile în studio, Ana Altenliu a cântat la Radio, în emisiuni *live,* cum se transmitea muzica în acea vreme, *Sonata a III-a* de S. Prokofiev, *Toccata* de Diamandi Gheciu în primă audiţie, apoi *Wanderer Fantasie* de Fr. Schubert şi *Sonata în sol major op. 31 nr. 1* de L. v. Beethoven. În anul 1947 obţine, tot prin concurs, statutul de solist concertist, categoria I, reînnoit prin proba în concert în anul 1953. Debutul la Filarmonica bucureşteană l-a făcut cu *Concertul nr. 2 de C. Saint Saëns*, dirijat de Constantin Silvestri, la Ateneul Român, în data de 5 iunie 1949. A colaborat pe scene prestigioase din ţară, în concerte cu Filarmonicile din Craiova, Iaşi, Satu Mare, Ploieşti, Focşani, Arad, Braşov, Sibiu, Cluj. Pe lângă marii dirijori amintiţi, a participat la concerte conduse de Mircea Popa, Constantin Bobescu, Nicolae Boboc, Nicolae Broşteanu etc. Un ecou special a avut în presă concertul susţinut la Sibiu, la 30 martie 1960, unde a interpretat *Concertul nr. 3 în do minor* de L. van Beethoven, dirijor fiind Odissei Dimitriadi, artist al poporului din U.R.S.S. În acest deceniu s-a prezentat periodic în recitaluri organizate de Filarmonica din Bucureşti,ca solistă, cu programe consistente, reprezentative, care au fost foarte bine apreciate de cronicari.

Între timp, în anul 1944 s-a căsătorit cu un domn drăguţ şi simpatic, Virgil Pitiş, jurist-consult în Ministerul Industriilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Avea o cultură vastă şi o judecată fină, preţuind valorile autentice. A fost un soţ atent, care i-a înţeles pasiunea pentru arta ei, a sprijinit-o şi încurajat-o. După căsătorie, Domnişoara Erbiceanu le-a dat răgazul de acomodare cu noua familie, iar apoi i-a făcut Anuţei program riguros de studiu la pian. Cei doi au avut o căsnicie armonioasă până la decesul soţului, în anul 1974.

Pe planul predării, imediat după absolvirea conservatorului a avut multe lecţii particulare, după cum se proceda în acea vreme cu educaţia muzicală a copiilor. În anul 1949, când se înfiinţează primele şcoli medii de muzică din ţară, Ana Pitiş e chemată să facă parte din noua catedră de pian, alături de colega şi prietena sa de la clasa Domnişoarei Erbiceanu, Maria Şova. Un gest semnificativ referitor de aprecierea de care se bucura intervine cu ocazia transformării Conservatorului în instituţie de învăţământ superior, când Domnişoara Musicescu îi transferă Anuţei, la şcoala de muzică, pe toţi elevii din clasă care nu aveau vârsta pentru a fi studenţi. Printre aceştia s-au aflat Cristea Zalu, Marieta Leonte, Albert Guttman, Maricica Cristian, Victoria Ştefănescu, Bombonel Gropper. A fost un gest extrem de surprinzător şi spectaculos, de o onestitate tăioasă, în acord cu firea Domnişoarei, ale cărei eleve proprii, colege de catedră cu Anuţa, nu s-au simţit deloc bine! Unele semnale aveau să confirme ulterior această revoltă mocnită.

În anul 1959, în ciuda rezultatelor excelente obţinute cu elevii, Ana Pitiş este mutată, împreună cu Cecilia Mantta (1908-1999), colega şi prietena ei, la Şcoala de muzică şi arte plastice nr. 2, ca represalii, pentru un motiv inventat de şefa catedrei din acea perioadă, care nu suporta excelenţa în realizările unor colegi. Chiar şi acolo unde sunt surghiunite, cele două profesoare fac adevărate minuni de performanţă cu elevii care li se repartizează. Astfel încât, maestrul Ionel Geantă, care avea atribuţii de inspector de specialitate, după ce a asistat la examene, o apostrofa pe Anuţa în următorii termeni: „Nu te potoleşti nici aici, aşa-i? Ce ai de gând?”.

Din această perioadă provin două recomandări excepţionale, concepute în scopul de a o readuce pe profesoara pedepsită la locul ei de drept, în cancelaria primei Şcoli de muzică din ţară. Astfel, Domnişoara Erbiceanu

https://biblioteca-digitala.ro

redactează următoarea Referinţă: „Ana Altenliu Pitiş a fost de „Copil" în mâinile mele, timp de 7 ani. S-a evidenţiat ca una din cele mai serioase şi mai talentate eleve. A terminat Conservatorul ca **Premiantă**. Pe lângă Muzică, Ea a urmat Facultatea de Filosofie terminând cu titlul **Licenţiată Magna cum Laude**. Ca pianistă solistă, a cântat cu Filarmonica din Bucureşti, iar maestrul Perlea s-a interesat special de talentul Ei. Ca profesoară, Ea a fost şi este **unică**. Toţi elevii prezentaţi Mie, **admirabili**. În felul acesta, ea poate servi interesele superioare ale învăţământului".[1]

A doua Referinţă are următorul conţinut: „Tov. Ana Pitiş este una din cele mai bune profesoare de pian de la Şcoala Medie nr. 1 de Muzică din Bucureşti. Admirabila pregătire profesională dobândită de la Maestra Constanţa Erbiceanu este pusă în maximă valoare de însuşiri pedagogice personale deosebite. Tov. Pitiş asigură elevilor săi o bază solidă indispensabilă pentru dezvoltarea sănătoasă a unui viitor student de Conservator, fie că acestuia i s-ar putea prevedea un viitor de solist, fie – şi mai cu seamă – dacă el, prin însuşiri deosebite se va dovedi demn de a îmbrăţişa mai târziu cariera plină de răspundere a învăţământului. În decursul anilor, tov. Pitiş a dat numai rezultate pozitive în neobosita sa muncă pedagogică, dovedindu-se astfel ca o reală şi foarte preţioasă achiziţie a învăţământului mediu pianistic din ţara noastră". Semnat, Florica Musicescu, Bucureşti, septembrie 1959.[2]

Este mai mult decât probabil că aceste două referinţe au stat la baza hotărârii forurilor superioare de a o readuce pe Ana Pitiş la catedra ei de la Şcoala Medie de Muzică nr. 1, lucru care se întâmplă în anul 1964. Pentru următorii doi ani îşi desfăşoară cu dăruire totală activitatea didactică, fapt care conduce spre o încetinire treptată a ritmului în cariera concertistică. Între cele două preocupări, timpul şi energia tinerei muziciene se canalizează tot mai mult către şcoală, până când această pasiune o absoarbe cu totul. Rezultatele pedagogice se concretizează într-o pleiadă de elevi astfel formaţi la clasa ei, încât după desăvârşirea studiilor superioare,

[1] Textul dactilografiat poartă semnătura Constanţei Erbiceanu şi menţiunea *Copie conformă cu originalul.*

[2] Textul dactilografiat poartă menţiunea *Copie conformă cu originalul.*

https://biblioteca-digitala.ro

în marea lor majoritate la clasa Silviei Şerbescu(1903-1965), unii dintre ei devin personalităţi ale vieţii muzicale şi ale pedagogiei instrumentale. Este vorba despre iubiţii săi discipoli Liliana Rădulescu, Florina Cozighian, Irina Rusescu, Alexandru Dumitrescu, Roxana Lazăr Gheorghiu, Luminiţa Ghencea Duca, Romeo Voisza, Silvia Vasilescu Topală, Doina Lipoveanu, Gheorghe Balaban, Constantin Kiriţescu, Alexandra Teodorescu Conte, Liliana Iacobescu, Cătălina Tătaru Popovici, Dora Lupaş, Gabriela Pârâianu, Lilica Dumitrescu, Andreea Marinescu Iuoraş, Georgeta Popa Stoleriu, Cristian Petrescu, Ada Bercovici Ulubeanu, Irinel Anghel, Marina Schmidt, Maia Iamandi Ficiu, Tudor Dumitrescu, Dan Timiş, Viorel Ţepeş, Mireille Avram. Un elev genial, care a făcut ulterior carieră internaţională excepţională ca pianist de jazz, a fost Eugen Ciceu, cunoscut cu supranumele *Cicero.* Despre orientarea lui pentru un gen elitar, destul de îndepărtat de pianistica tradiţională, profesoara a răspuns curiozităţii unui jurnalist, după ce a asistat la un concert al lui Cicero la Bucureşti, că nu contează genul în care evoluezi, întrucât, la acest nivel, „marile spirite se întâlnesc”.[1]

Traiectoria profesională a Anei Pitiş cunoaşte o ascensiune puternică în anul 1966, când, în urma recomandărilor prestigioase ale celor două Domnişoare, împreună cu Maria Şova, este transferată la Conservator. În următorii 10 ani va lucra cu devoţiune la catedra de pian principal, unde va înregistra un nou şir spectaculos de succese cu absolvenţii pe care-i formează. Vom arăta ceva mai târziu în ce a constat aportul său la gloria şcolii româneşti de pian în această perioadă. Acum consemnăm doar un fapt. Aflându-se în aceeaşi poziţie de lector universitar, ca şi atunci când fusese angajată, în anul 1976, când împlineşte 57 de ani, este pensionată, precum o funcţionară de la primărie, la vârsta legală pentru această categorie. Pensia va fi modestă, date fiind raportarea la salariul de lector şi vechimea incompletă ca angajat la stat. Dârzenia şi pasiunea pentru profesie o fac să continue, însă, neabătut îndrumarea tinerilor pianişti acasă, în

[1] Liliana Iacobescu, *Ana Pitiş. Zbor spre înalt,* ed. U.N.M.B., Bucureşti, 2010, p. 47.

https://biblioteca-digitala.ro

noile condiţii, aşa cum făcuse odinioară şi profesoara ei, Constanţa Erbiceanu.

În paralel cu multiplele activităţi şi conexiuni ce au intervenit pe parcursul unei vieţi publice atât de intense, în viaţa Anuţei s-a produs efectul unei întâlniri norocoase. Avea 22 de ani şi adunase deja o experienţă semnificativă ca tânără profesoară, când o mămică entuziastă i-a prezentat-o pe fetiţa ei de 9 ani, ce vădea aptitudini muzicale, ca să-i dea lecţii de pian. Cele două nu s-au plăcut, iar micuţa Ioana Minei a luat lecţii de pian cu alte profesoare, între care s-a numărat şi Florica Musicescu. Doi ani a rezistat la regimul aspru al Domnişoarei.[1] În disperare de cauză, Ioana şi cu mama ei s-au prezentat din nou la Anuţa. De data asta, destinul a vrut ca profesoara şi eleva să se agreeze, să înceapă conlucrarea şi să observe treptat o compatibilitate reciprocă ieşită din comun. Anuţa a pregătit-o în particular până când a absolvit liceul şi încă un an după aceea. A prezentat-o Silviei Şerbescu, pentru a se asigura de corectitudinea parcursului educativ, a primit încurajările şi sugestiile colegiale necesare din partea profesoarei de la Conservator şi a preparat-o pentru examenul de admitere la pian. A reuşit cu brio, iar între anii 1949-1954 a urmat cursurile la clasa Silviei Şerbescu, obţinând rezultate optime în toţi anii şi la examenul final. Bine înţeles, îndrumarea din partea Anuţei a continuat în toată această perioadă. Fiind foarte mulţumit de performanţele Ioanei, decanul facultăţii a angajat-o imediat pe proaspăta absolventă ca asistentă corepetitoare la clasa de flaut a maestrului Vasile Jianu. Acesta a avut un adevărat cult pentru arta pianistei lui corepetitoare. În

[1] În privinţa acestui aspect, există mărturia explicită a lui Alexandru Grosu, coleg mai tânăr al Ioanei la clasa renumitei profesoare: „Despre influenţa ei asupra studenţilor pot spune că Florica Musicescu era o profesoară absolut excepţională, cu sclipiri de geniu, dar incapabilă de a-şi stăpâni nervii şi care recurgea deseori la brutalitate verbală şi fizică. Unii elevi au părăsit-o, neputând suporta acest regim, dar cei care erau convinşi că merită să suporte acest tratament pentru ceea ce puteau învăţa de la dumneaei au rezistat până la sfârşit."(Vezi Andreea Chiselev, *Portretul unui muzician: Albert Guttman,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2012, pp. 12,139). După cum putem constata, Ioana a făcut parte din prima categorie. (n.a.)

https://biblioteca-digitala.ro

paralel, a dorit să beneficieze de acompaniamentele ei şi Arta Florescu, şefa catedrei de canto. Cu studenţii de la cele două catedre a susţinut recitaluri şi concerte deosebite, a obţinut premii importante la competiţii naţionale şi internaţionale. În paralel şi-a susţinut propriile ei concerte şi recitaluri ca solistă, cu programe dificile, pretenţioase, prezentate la nivel înalt. Toate aceste rezultate au fost permanent pregătite cu asistenţa şi contribuţia de specialitate a Anuţei. În anul 1964 a trecut, prin concurs, ca asistentă la catedra de pian complementar, unde a fost apoi numită lector suplinitor în anul 1966 şi titularizată pe acest post în anul 1969, prin concurs. În toţi aceşti ani, Anuţa şi Ioana au constatat că relaţia lor a evoluat de la statutul de profesor-elev la cel de colaboratoare perfect compatibile, care se sprijineau şi se completau reciproc în procesul de instruire a studenţilor şi elevilor. Au observat că această activitate comună le intensifică puterea de intervenţie benefică asupra celor instruiţi şi conduce la un randament necunoscut până atunci în antrenarea tinerelor talente. Graţie acestui tandem inedit, un şir de studenţi de la secţia instrument la alegere, proveniţi de la facultatea de compoziţie, muzicologie şi pedagogie muzicală au putut urma o traiectorie excepţională în performanţa pianistică. În acelaşi timp, studenţii Anuţei de la clasa de pian principal beneficiau de pregătirea lor la standarde foarte ridicate. În cadrul acestui mănunchi de studenţi performeri s-au evidenţiat curând două nume de top, care au început să aducă instituţiei şi ţării, rând pe rând, cele mai prestigioase distincţii. Alexandru Preda şi Dan Atanasiu au devenit doi aşi ai artei pianistice tinere, două stele ale vieţii muzicale, care au adunat o colecţie impresionantă de premii naţionale şi internaţionale. Ulterior amândoi au dezvoltat cariere prestigioase în străinătate. Concomitent cu succesele lor, alţi colegi de la cele două clase au evoluat spectaculos, cu performanţe de neimaginat pentru cei care lucrau în domeniu. Mihai Ungureanu, Verona Maier, Iosif Ion Prunner, Gabriel Bâtă, Dan Poenaru, Oxana Corjos, Mirabela Dina, Dana Nigrim, Vlad Dimulescu, Andrei Podlaha, Laura şi Patricia Chebeleu, Virginia Săndulescu, Anda Popescu, Ionuţ Diaconu, Manuela Ungureanu, Nadia Radu, Ieronim Buga, Ana Iulia Giurgiu, Edith Maria Fazakas, Ana Szilágyi, Oana Popescu, Carmen Ridiche, Tatiana Doni, Cristian Brâncuşi sunt câţiva din beneficiarii sistemului de

https://biblioteca-digitala.ro

antrenament intensiv al celor două profesoare. Lor li se alătură Livia Teodorescu Ciocănea şi Luminiţa Berariu care au format un duo pianistic remarcabil, cu cronici excepţionale, concomitent cu activitatea solistică şi de acompaniament de înalt nivel, Livia Teodorescu având şi o carieră strălucită de compozitoare. Apoi se relevă Alina Balaban, Dănuţ Vlădescu, Ulrich Murtfeld, Aurélia von Hoven, Adriana Bocăneanu.

O nouă vedetă răsare din programul lor de pregătire, în anii 90, Matei Varga, un pianist complex cu excepţionale resurse de perfecţionare, multipremiat internaţional, care străluceşte astăzi în S.U.A. Pe urmele lui se înscriu cu mari succese Bogdan Dulu şi Arthur Bocăneanu. Fiecare dintre aceşti copii supradotaţi care au venit din toate colţurile ţării la cele două doamne, năzuind către o educaţie pianistică pe măsura potenţialului lor, au găsit aici acea îndrumare deschizătoare de căi spre culmile performanţei. Fiecare în felul său, după specificul personalităţii, în acord cu profilul temperamental şi cu propria capacitate de muncă. Fiindcă trebuie subliniat mereu, cu putere, marea performanţă se realizează cu dăruirea totală a forţelor pe o perioadă nedeterminată şi cu perspective adesea incerte. Dar mai există a doua condiţie, egală ca pondere cu prima, în formula succesului. Este vorba despre programul de pregătire. Ce au avut special cele două profesoare, ce fel de elemente ale unui complex de metode şi procedee care să conducă în aşa măsură la succesul pedagogic scontat? Există un secret al formulei Pitiş-Minei? Dacă există, care ar fi acela? Dacă le studiem retrospectiv metoda, vom constata că la baza acesteia stau, în principal, trei tipuri de competenţe. Primul este întruchipat de o carieră pianistică publică semnificativă. Altfel spus, atât Anuţa, cât şi Ioana au avut o activitate concertistică de înalt nivel. A doua competenţă este cea didactică. Amândouă au fost profesoare de pian de mare succes, cu experienţă îndelungată în lucrul cu elevi de toate vârstele, formaţiile, provenienţele, nivelurile de pregătire. A treia direcţie de lucru a fost neobosita activitate de cercetare ştiinţifică interdisciplinară. Asupra acestei din urmă dimensiuni ne îndreptăm atenţia în cele ce urmează.

În lupta pentru performanţa din ce în ce mai ridicată, Anuţa şi-a urmat îndeaproape maestra, pe Domnişoara

https://biblioteca-digitala.ro

Erbiceanu, preluând de la îndrumătoarea ei fundamentele teoretice ale artei pianistice şi căutând cu pasiune să le aplice preceptele în lumina cercetărilor contemporane.

Astfel, în colaborare cu Ioana, s-a străduit permanent să cunoască şi să-şi însuşească noile cuceriri ştiinţifice care se dovedeau a fi de folos în obţinerea unor rezultate tot mai bune. Atitudinea lor îndrăzneaţă în a investiga teritorii noi a fost stimulată şi de împrejurarea că începând din anul 1976, după decesul profesorului Theodor Bălan (1912-1976), Ioana Minei a fost desemnată să susţină cursul de *Metodica predării pianului*. A îndeplinit cu onoare şi această funcţie, timp de un deceniu, până când s-a îmbolnăvit grav şi a fost pensionată. Aşadar, între 1976-1986, Ioana a muncit trei norme, una la pian complementar, alta la pian principal şi a treia la metodică, fiind remunerată, bine înţeles, doar pentru una dintre ele. Cercetările lor s-au materializat într-o serie de referate, comunicări, studii şi articole pe care le făceau publice în mediul academic muzical. Iată câteva dintre aceste materiale, consemnate în arhivele Conservatorului, ca originale contribuţii la cercetarea ştiinţifică, unele dintre ele fiind publicate în volumele sesiunilor ştiinţifice sau în Revista Muzica:

- *Probleme ale esteticii muzicale,* referat susţinut la Cercul de Estetică al profesorului şi compozitorului Alfred Mendelsohn, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1965.

- *Introducere în studiul ştiinţific al fenomenului interpretativ în muzică,* referat în cadrul Cabinetului pedagogic condus de profesorul Alexandru Trifu, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1965.

- *Procesul de realizare a expresiei în interpretarea muzicii instrumentale,* articol publicat în Revista Muzica nr. 10/1966.

- *Naţionalul şi Universalul în concepţia pianistică românească contemporană,* comunicare la Sesiunea

https://biblioteca-digitala.ro

Ştiinţifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1967.[1]

- *Expresivitatea sunetului la pian,* publicat în Revista Muzica nr. 11/1967.

- *Raportul de condiţionare între dezvoltarea gândirii muzicale şi redarea fidelă a textului,* referat susţinut în catedra pian principal, 1969.

- *Date noi în înţelegerea raportului dintre respectul faţă de textul muzical şi aportul creator al interpretului,* publicat în volumul Cercetări de Muzicologie nr.3/1971, Bucureşti, Conservatorul „Ciprian Porumbescu".

- *Constante şi variabile în formarea tehnicii pianistice,* în volumul Cercetări de Muzicologie nr.4/1971, Bucureşti, Conservatorul „Ciprian Porumbescu".

- *„Theory of pianistic behaviour,* conferinţă în cadrul Congresului Internaţional EPTA, Londra, 1992.

Trebuie menţionat faptul că această linie de cercetare era absolut originală în cadrul colectivelor care lucrau în învăţământul instrumental. A rămas singulară multă vreme, până când s-au conturat tentative de abordare a problemei din perspective diferite, cum ar fi cea a profesorului Dragoş Tănăsescu prin metoda sa denumită generic DRATAN.[2] Cele două profesoare avansau pe un teritoriu nou, spre o amplificare şi organizare a cercetării practice aplicative, efort extraordinar,

[1] Cu această comunicare s-a întâmplat ceva deosebit, semnificativ pentru mentalitatea comunităţii muzicale româneşti de la acea dată. Ioana Minei scrie că „din păcate, referatul nu a fost luat în considerare de sesiune, tov. lector Viorel Cosma, secretarul sesiunii, scuzându-se destul de jenat <că nu este de actualitate, ţara noastră neavând deocamdată o şcoală pianistică>". Citatul provine dintr-o *Autobiografie* a Ioanei Minei, manuscris, p. 6.

[2] Dragoş Tănăsescu, *Tratat de măiestrie pianistică,* Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Bucureşti 1987.

https://biblioteca-digitala.ro

care a condus la redactarea a două volume ce au făcut epocă în domeniul de interes al didacticii instrumentului. Este vorba despre *Tratat de artă pianistică,* apărut la Editura Muzica în anul 1982[1] şi *Teoria comportamentului pianistic*, apărută la Editura Sfântu Gheorghe Vechi, în anul 1997.

În esenţă, cele două lucrări sintetizează cercetările îndelungate ale autoarelor, precum şi rezultatele concrete obţinute în aplicarea noilor teorii, într-un corpus original de bune practici în problemele privitoare la formarea deprinderilor unui pianist concertist. Sunt prezentate aspectele complexe ale educării auzului muzical interior ca factor determinant în realizarea performanţelor de vârf în arta cântatului la pian. Abordările interdisciplinare, bazate pe întrepătrunderi fructuoase între pedagogia pianului, psihologie, biomecanică, acustică, teoria informaţiei, estetică, semiotică, stilistica interpretării muzicale etc., de o acută modernitate în epocă, impun şi astăzi studierea lor, fiind o lectură profitabilă, formatoare, obligatorie pentru un bun profesor de pian.

Viziunea autoarelor, configurată în *Tratatul de artă pianistică,* iar apoi adâncită şi dezvoltată în *Teoria comportamentului pianistic,* realizează analiza resorturilor intime ale interpretării pianistice. Studierea îndelungată a operaţiunilor efectuate de interpret le-a permis ordonarea acestora în succesiune logică, bazată pe înlănţuirea cauzei şi a efectului, cu atenţia focalizată pe **primatul auzului intern creator.** Se produc analogii cu trecerea fără distorsiuni a informaţiei dintr-un cod în altul.

Codurile implicate sunt a) semnele grafice ale textului muzical; b) semnele sonore imaginate şi organizate de interpret **în auzul său interior.** Imaginea muzicală este elaborată de auzul intern prin următoarele aspecte: 1. Raporturile de înălţime. 2. Ritmul. 3. Operaţiile mentale care dau semnificaţie structurii armonice. 4. O construcţie polifonică 5. Simţul formei. 6. Simţul stilului. 7. Îmbogăţirea discursului instrumental prin asociaţia auzului cu intonaţia verbală şi a altor modele sonore din natura înconjurătoare. c) Codul sunetelor reale ale pianului; d) codul energiilor aplicate clapelor pianului. Aici sunt analizate

[1] Am prezentat recenzia cărţii în şedinţa colectivului de catedră la 12 febr. 1982 şi am publicat materialul în Rev. Muzica nr.5/1982.

https://biblioteca-digitala.ro

combinaţiile infinite dintre cei doi factori ai energiei cinetice, **masa braţului** şi **viteza** mişcării lui pe taste prin intermediul degetelor. Este evidenţiată contribuţia deosebită a **tonusului muscular** şi se subliniază importanţa participării braţului, însă nu prin greutatea, ci prin **masa** lui.

Prin aceste abordări se dă un răspuns, argumentat ştiinţific şi verificat practic, în favoarea teoriei lui C.A. Martienssen (1881-1955) privind posibilitatea de a se cânta expresiv la pian cu intonaţii de tip vocal sau imitând expresivitatea instrumentelor cu coarde şi de suflat. De asemenea, se configura un argument puternic în favoarea filosofiei lui *als ob (ca şi când)* a lui H. Vaihinger.[1]

Aplicată în practica pedagogică, teoria celor două doamne aduce un progres puternic în minimizarea efortului prin economie de mişcări necesare şi suficiente pentru un randament tehnic superior. Ceea ce izbeşte atenţia unui ascultător specialist, de la primul contact cu evoluţia unui pianist format la această şcoală, e firescul aproape neverosimil cu care tânărul se mişcă pe claviatură. **Naturaleţea în cântat** era, de altfel, principala calitate care o fermecase odinioară pe Domnişoara Musicescu în examenele Anuţei ca studentă. Totodată sunt oferite bazele teoretice pentru a conştientiza **primatul auzului creator asupra gestului, asupra aspectului tehnic al cântatului la instrument.**

Din perspectiva timpului ce s-a scurs de la publicarea celor două tratate, am sentimentul că încă nu a fost suficient fructificată bogăţia de informaţie utilă şi încă nu a fost îndeajuns speculat miezul benefic al acestui sistem de pregătire intensivă pentru marea performanţă pianistică.

---

[1] Teoria lui Hans Vaihinger (1852-1933) se bazează pe studierea filosofiei lui Immanuel Kant şi a lui Friedrich Nietszche şi susţine că, în vreme ce senzaţiile şi sentimentele sunt reale, celelalte componente ale conştiinţei umane constau din "ficţiuni" ale cunoaşterii, pe care le putem doar justifica pragmatic. El crede că nu e necesar să ne întrebăm dacă doctrinele religioase şi metafizice sunt adevărate în sens obiectiv, de vreme ce nu pot fi descoperite, ci trebuie să ne întrebăm dacă e util să acţionăm "ca şi când" ar fi adevărate.(Inwood, M.I., *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, 2005, p. 941.)

https://biblioteca-digitala.ro

Ana Pitiş şi Ioana Minei şi-au continuat cu pasiune misiunea de a pune în practică principiile şcolii lor. Serii de tineri laureaţi s-au ridicat din această strădanie. Aş vrea să evoc condiţiile ambientale în care şi-au antrenat elevii. După ce Ana a trăit din copilărie până la maturitatea deplină o viaţă frumoasă de familie, în mediul cartierului din preajma Bisericii Antim, în casa părintească din strada Cazărmii nr. 47, tăvălugul istoriei distruge definitiv tihna patriarhală a locuitorilor capitalei. În perioada anilor 80 începe să se pună în aplicare planul de sistematizare ceauşist, care prevedea ridicarea Casei Poporului pe ruinele unei treimi din Bucureştiul tradiţional. Rămase singure pe lume, cele două profesoare cumpără, sacrificându-şi economiile, un mic apartament la parterul unui bloc nou din Bulevardul Armata Poporului, în apropiere de staţia de metrou Gorjului şi de piaţa cu acelaşi nume. Camerele devin şi mai mici prin operaţiunea laborioasă de antifonare, prin care se reuşeşte o bună izolare fonică a apartamentului. O adevărată ”uzină de muzică”, aşa cum era locuinţa lor, trebuia protejată de nemulţumirile vecinilor. Odată atins acest deziderat, munca de antrenare a elevilor s-a reluat cu şi mai mare pasiune. Printre ei erau copii veniţi din diferite oraşe, care locuiau acolo o vreme, cu program de studiu supravegheat şi ghidat cu stricteţe. Aşa s-a întâmplat, de exemplu, cu copilul Gabriel Bâtă, adus de părinţi tocmai de la Botoşani.

Deşi cea mai tânără dintre ele, Ioana a fost prima care s-a resimţit de pe urma eforturilor supraomeneşti. În anul 1986 se îmbolnăveşte grav de inimă. A urmat pensionarea de la Conservator şi o lungă perioadă de suferinţă grea. Anuţa a vegheat-o cu devotament total. Se poate spune că următorii 15 ani de viaţă, Ioana îi datorează în cea mai mare măsură îngrijirii sale. Până în anul 2001, când inevitabilul se produce, Anuţa a reuşit să-i asigure un astfel de ritm de activitate, încât, respectând rigorile medicale aspre, să o şi implice, pe de altă parte, pe cea suferindă, în continuare, în munca pedagogică şi în elaborarea următoarelor proiecte ştiinţifice. A fost o perioadă eroică, în care Anuţa şi-a dăruit toate rezervele de curaj şi de rezistenţă. Au avut şi călătorii de studiu şi de prezentare la congrese, conferinţe, colocvii, cum a fost congresul EPTA de la Londra, marcând evenimente care le-au motivat să continue,

https://biblioteca-digitala.ro

concomitent, lupta pentru viaţă şi efortul pentru obţinerea performanţelor.

După pierderea Ioanei, cu inima zdrobită, ea a găsit forţa să se acomodeze la condiţia luptătorului singuratic. Nu s-a oprit nici o clipă din efortul de cultivare a talentelor. N-a încetat nici participarea la întâlnirile petrecute din când în când, la ocazii speciale, atât de plăcute micului grup de colegi şi prieteni de o viaţă. Deşi din ce în ce mai chinuită de limitările senectuţii, a continuat să fie o forţă, o conştiinţă trează şi un izvor de înţelepciune pentru toţi cei ce i-am fost în apropiere. Îşi păstrase neştirbit interesul pentru competiţia pianistică. A participat la întreaga desfăşurare a ediţiilor concursului internaţional *George Enescu,* secţia pian. În pauze purtam adevărate colocvii de specialitate, în care aveam mereu de învăţat de la ea lecţii de onestitate, profunzime, judecată corectă a candidaţilor care evoluau pe podium. Până în ultima vreme, era de o spontaneitate uimitoare, coerentă, sistematică în ceea ce susţinea, cu o gândire flexibilă, fluidă şi cu o mare putere de sinteză. Ceea ce ne atrăgea în mod deosebit la atitudinea Anuţei în societate, atunci când se simţea bine, în mediul adecvat, era pendularea continuă între atitudinea gravă, reflexivă şi o dispoziţie voluptuoasă către bucurie şi umor.

Anii din urmă i-au fost întunecaţi de comportamentul abuziv al unor nepoţi, care au jefuit-o şi au stresat-o în mod absolut nemeritat. Dar, după cum singură spunea, dacă prietenii ţi-i alegi, rudele ţi le dă Dumnezeu. S-a resemnat şi şi-a purtat crucea cu decenţă până la sfârşit. A ieşit din scenă la 6 septembrie 2014, în vârstă de 96 de ani, discretă şi demnă, aşa cum a şi trăit, oferindu-ne un exemplu de onestitate, omenie, curaj, abnegaţie şi putere de jertfă.

Doresc ca acest portret să se întregească prin gânduri care exprimă cu propriile ei cuvinte idealul moral şi crezul artistic pentru care şi-a dedicat fiecare zi şi fiecare oră din viaţă. „Eu cred că am fost lăsată pe pământ ca să aduc pace. Din fragedă tinereţe, profesoarele m-au luat şi m-au folosit ca să lucrez cu elevi: cele mai mari personalităţi, în primul rând Domnişoara Musicescu. Toată viaţa am lucrat pentru alţii. Nu i-am supărat niciodată cu prezenţa mea şi nici nu m-am simţit frustrată. Eu nu ştiu ce e răutatea, invidia, frustrarea, ura. Am lucrat pentru somităţi şi pentru profesori tineri! Pe primii, i-am

https://biblioteca-digitala.ro

manevrat întotdeauna astfel încât să nu-i deranjez. Ca un acrobat pe sârmă m-am mişcat mereu ca să nu o supăr pe Domnişoara Musicescu şi ea să nu aibă conflicte cu Domnişoara Erbiceanu. De altfel, Domnişoara noastră, Constanţa Erbiceanu, era atât de perfectă în comportament, încât descuraja orice tentativă ori intenţie de scandal. Ea era la o înălţime de neatins! Nici pe colegii mai tineri nu-i deranjez. Singurul lucru pe care-mi vine uneori să li-l reproşez (dar n-o fac niciodată), este că nu se implică mai mult, nu caută soluţii cu mintea proprie, nu-şi bat capul să rezolve problemele pe care le întâlnesc în formarea elevilor. Sunt comozi, nu se complică prea mult, iar uneori sunt chiar indiferenţi!”.[1]

Ca spectatoare şi beneficiară a rezultatelor unei cariere excepţionale de formatoare de pianişti, rămân cu sentimentul că mediul profesional pe care l-a ilustrat nu conştientizează îndeajuns rolul Anei Pitiş în dezvoltarea şcolii româneşti de pian, contribuţia ei la sporirea prestigiului acesteia în lumea muzicală contemporană. Cred că mai sunt multe de făcut pentru ca această moştenire să devină cu adevărat un bun naţional şi o valoare universală, cum atât de mult şi-a dorit. În aşteptarea unei legitime recunoaşteri publice, propun să medităm la un dicton favorit al ei, care vorbeşte lapidar despre tema obsesivă a unei vieţi dăruite muzicii:

Ana Pitiş împreună cu Liana Şerbescu (2011)

[1] Ana Pitiş, *Convorbire cu Lavinia Coman,* la o întâlnire prietenească la familia Ogneanca şi Petre Lefterescu, Bucureşti, 5 noiembrie 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

„Pianul este un instrument foarte valoros şi ingrat în acelaşi timp. Trebuie să ştii să te adaptezi la specificul lui." Iar ca să poţi ajunge la acest miracol, îndrumătoarea conştiinţei noastre ne povăţuieşte: „Arta adevărată şi artistul adevărat, care conţine o fărâmă de divinitate, îţi arată şi te învaţă adevărul, sinceritatea, dăruirea, lipsa de interes material, adevărata nobleţe, adevărata bunătate, iubire; te învaţă să ai puterea de discernământ şi de înţelegere, exigenţă şi toleranţă, să înţelegi aparentele paradoxuri şi contradicţii, să pătrunzi dincolo de aparenţe… Puritatea şi adevărul ei înseamnă integrarea în structura universului."[1]

Bibliografie

Arhiva Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti.
Barenboim, Daniel, *O viaţă în slujba muzicii,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2015.
Bălan, Theodor, *Principii de pianistică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966.
Chiselev, Andreea, *Portretul unui muzician: Albert Guttman,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2012.
Coman, Lavinia, *Constanţa Erbiceanu*, Ed. Meronia, Bucureşti, 2005.
Coman, Lavinia, *Pianistica modernă*, Ed. U. N. M. B., 2006.
Coman, Lavinia, „*Tratat de artă* pianistică*" de Ana Pitiş - Ioana Minei,* recenzie, în Rev. Muzica nr. 5/1982.
Cosma, Octavian Lazăr, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Ed. Societatea Română de Radiodifuziune, Bucureşti,1999.
Cosma, Octavian Lazăr, *Filarmonica din Bucureşti în reflectorul cronicii muzicale,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2003.
Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti la 140 de ani*, vol. 2, 3, Ed. U.N.M.B., 2004, 2010.
Cosma, Viorel, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968.

[1] Liliana Iacobescu, op. cit., pp.102, 105.

https://biblioteca-digitala.ro

Gardner, Howard, *Inteligenţe multiple. Noi orizonturi,* Ed. Sigma, Bucureşti, 2006.
Georgescu, Oana, *Iosif Ion Prunner. Trei generaţii la Ateneul Român,* Ed. Allfa, Bucureşti, 2015.
Iacobescu, Liliana, *Scrisori către Ana Pitiş,* Ed. Universităţii Transilvania din Braşov, 2008.
Iacobescu, Liliana, *Ana Pitiş. Zbor spre înalt*, Ed. Glissando, U.N.M.B., 2010.
Inwood, M.J., *The Oxford Companion to Philsophy,* Oxford University Press, 2005.
Liiceanu, Aurora, *Prin perdea,* Ed. Polirom, Iaşi, 2009.
Liiceanu, Aurora, *Interviu* cu Stela Giurgeanu, rev. Dilema Veche nr. 578, 12-18 martie 2015.
Manea, Carmen, *In memoriam Ana Pitiş*, în Revista Actualitatea Muzicală nr. 10/2014.
Manea, Carmen, *Remember Ana Pitiş*, în Revista Acord, nr. 24/2014.
Martienssen Carl Adolf, *Schöpferischer Klavierunterricht,* Breitkopf u. Härtel Verlag, Leipzig, 1987.
Minei, Ioana, *Autobiografie*, ms., Bucureşti, 1977.
Pitiş, Ana şi Minei Ioana, *Tratat de artă pianistică*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982.
Pitiş, Ana şi Minei Ioana, *Teoria comportamentului pianistic,* Ed. Sf. Gheorghe Vechi, Bucureşti, 1997.
Pricope, Eugen, *Filarmonica din Bucureşti la un secol de existenţă,* ms., Bucureşti, 1968, Fond. Doc. U.C.M.R., nr. inv. 17406.

SUMMARY

Lavinia Coman

Ana Pitiş – A Noteworthy Contribution to the Art of Piano Playing in Romania

Ana Pitiş (1918-2014) underwent her musical studies at the Royal Academy of Music and Dramatic Art in Bucharest in 1932-1940, studying with the famous teacher Constanţa

https://biblioteca-digitala.ro

Erbiceanu. In parallel, she studied at the Faculty of Philosophy of the University of Bucharest, where Tudor Vianu, Mihail Ralea and Gheorghe Zapan were among her teachers. They encouraged her to embrace experimental philosophy and psychology, but she chose the art of piano playing, becoming an acknowledged performer and a successful teacher. She shaped pleiads of valuable young interpreters, first at Music High School no. 1 (1949-1959 and 1964-1966), and then at the *Ciprian Porumbescu* Conservatoire (1966-1976). She was chosen by the famous professor Florica Musicescu to form in high school the students she would shepherd at the conservatoire. She collaborated with her former pupil Ioana Minei (1931-2001) in forming other young pianists of high quality. Together they wrote two books of reference in the field: *A Treatise on the Art of Piano Playing* and *The Theory of Piano Playing* (1997), in which they developed their pedagogical system. The latter asserts the primacy of creative inner hearing in the process of piano playing education. After Ioana Minei's death in 2001, she continued to devote herself with abnegation, in private, to the instruction of young pianists, being a model in modern teaching. Her key to obtaining excellence lay in the organic intertwinement of the results of one's performing activity with those of one's multidisciplinary scientific research and with the principles of psycho-pedagogy and instrumental didactics. Ana Pitiş remains a model of high quality modern piano teaching.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(VIII)

Viorel Cosma

Fondul Maria Chefaliady (I)

Maria Taban, 1925 (foto Julieta, București)

https://biblioteca-digitala.ro

Numele compozitoarei și pianistei Maria Chefaliady, căsătorită Taban (din păcate, conviețuirea durând numai cinci ani, după care a urmat divorțul, păgubos pentru ambii parteneri de viață) a rămas în anonimatul artistic al mișcării noastre de acum un veac, deși cariera concertistică și pedagogică și-a desfășurat-o în două centre muzicale (Iași, București) efervescente, stimulatoare pentru afirmarea unui talent extrem de dotat, inteligent, ambițios, promițător. Născută la Iași (4 noiembrie 1863), absolventă a Conservatorului local ca premiantă atât la pian (clasa Anettei Boscoff), cât și la canto (Pietro Mezetti), Maria Chefaliady s-a perfecționat la Conservatorul din Viena cu cei mai prestigioș dascăli ai epocii (muzică de cameră - Joseph Helmesberger, pian - Joseph Dachs, istoria muzicii - Adolph Prosnitz, etc., ultimii doi fiind profesorii lui George Enescu!). Deși comisia de absolvență i-a propus să mai rămână încă un an de perfecționare în mod gratuit, în capitala Austriei (întrucât manifestase înclinații promițătoare de compoziție), totuși tânăra pianistă a refuzat oferta, măcinată de dorul de patrie și de speranța că locul ei este la București (unde s-a mutat în 1886, căsătorindu-se apoi cu Vasile Taban, casier la Ministerul Finanțelor). În Capitală a concertat la Ateneul Român și la Teatrul Național, colaborând cu cei mai de seamă soliști români (Dimitrie Dinicu, Toma Micheru, Constantin Dimitrescu, Eduard Hübch, Aurel Eliade, Eduare Caudella, Oscar Pursch, etc.), a deschis un salon artistic, organizând recitaluri și concerte răsunătoare (a dispus de un excelent pian Erard, comandat special de la Paris, pe care îl transporta la Ateneu, la toate concertele sale), a publicat lieduri pe versuri de Eminescu, Matilda Cugler-Poni, Burlănescu Alin, etc. și coruri, miniaturi pentru pian, devenind una din cele mai căutate profesoare particulare de pian din Capitală (1900-1925).

În timpul primului război mondial a legat o strânsă prietenie cu regina Maria, căreia i-a dedicat în perioada timpurie de „principesă” câteva piese pentru pian. Din păcate, exigența sa profesională a stârnit o invidie păgubitoare pentru cariera sa

https://biblioteca-digitala.ro

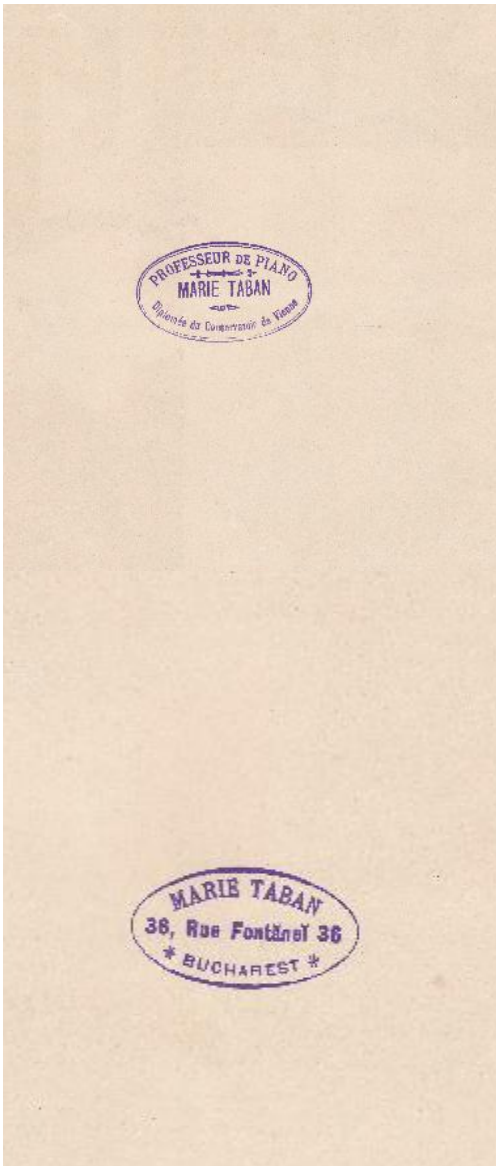
concertistică și didactică, Maria Chefaliady simțindu-se marginalizată de societatea epocii interbelice.

În 1928 a suferit un grav accident care i-a provocat o incurabilă boală de nervi, murind la 11 iunie 1937 în București, după patru ani de suferințe fizice cumplite.

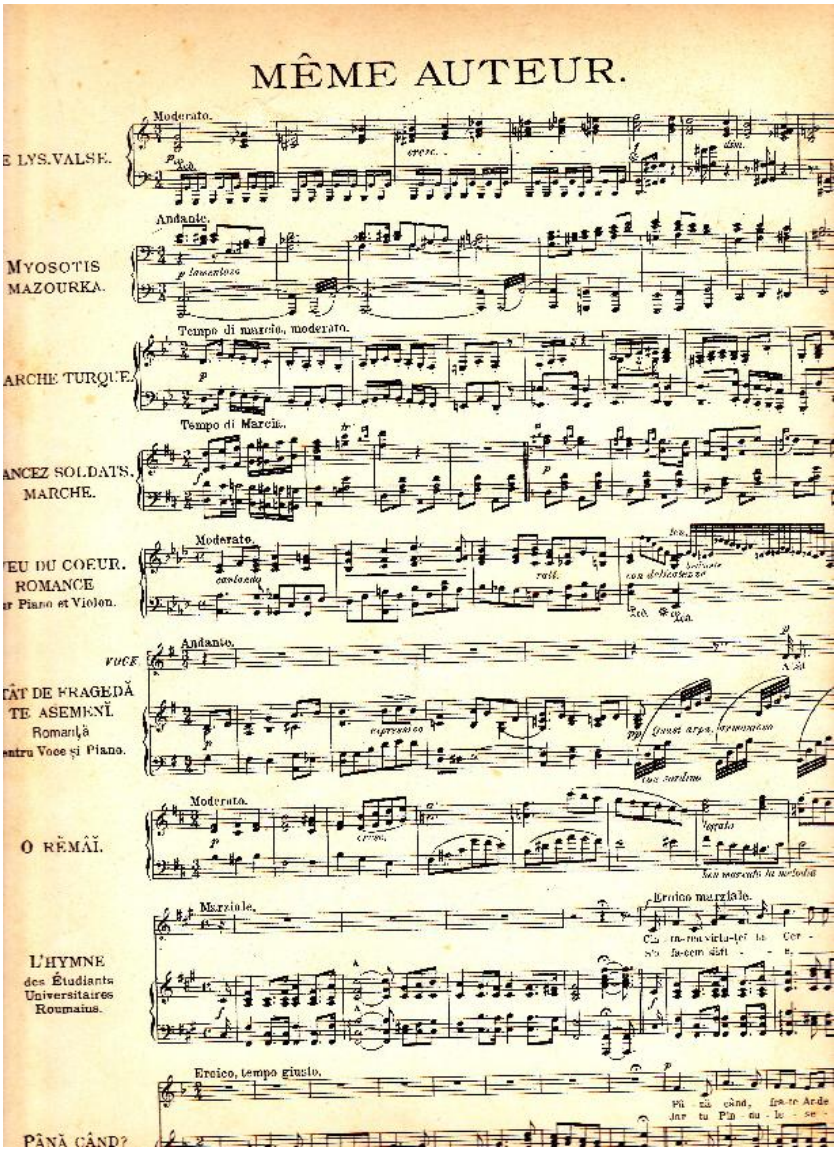
Însemnările sale autobiografice dispun de un farmec literar aparte (Chefaliady făcea și poezii!), astfel că însemnările sale despre activitatea sa de profesoară sunt adevărate eseuri ale unui condei profesionist. Inedite rămân datele despre primul recital de pian după inaugurarea Ateneului Român (martie 1889) și amănuntele despre salonul său din inima Bucureștilor (marele dramaturg, Mircea Ștefănescu i-a fost discipol la pian și s-a lansat în cercul său particular!). Cronicile exepționale ale Mariei Chefaliady din presa vieneză a anilor 1883-1885 pregătesc terenul prezențelor românești în mediul german european (George Enescu, Constanța Erbiceanu, Dimitrie Dinicu, Teophil Demetriescu). Se pare că prima audiție a Concertului nr. 5 „Imperialul" pentru pian și orchestră de Beethoven din 9 noiembrie 1885 din sala Teatrului Național din Iași (cu formație de cvintet, ca acompaniament „orchestral", avându-i printre interpreți pe Eduard Caudella și Gavriil Musicescu), a marcat un moment artistic memorabil. „Talentul cu care D-șoara mânuiește clapele pianului e rar - remarca ziarul *Curierul de Iași* - și arareori întâlnim artiști bătrâni, cu renume stabilit, care să ajungă în merit pe D-ra Chefaliady." Celebrul „Imn al studenților universitari români" de Maria Chefaliady a fost aprobat de președintele asociației, viitorul mare istoric Alex D. Xenopol! Toate aceste amănunte nu sunt vehiculate în compendiile noastre de istoria muzicii.

Numele compozitoarei Maria Chefaliady (ortografiat când cu y sau cu e, când cu is [Chefaliadis], când Taban - după căsătorie), merită să fie înregistrat de azi înainte printre primele noastre creatoare feminine în cartea istoriei noastre sonore de la începutul sec. XX. Legăturile artistice cu cei mai de seamă reprezentanți ai mișcării muzicale și literare bucureștene au înscris-o definitiv în lumea saloanelor de prestigiu național.

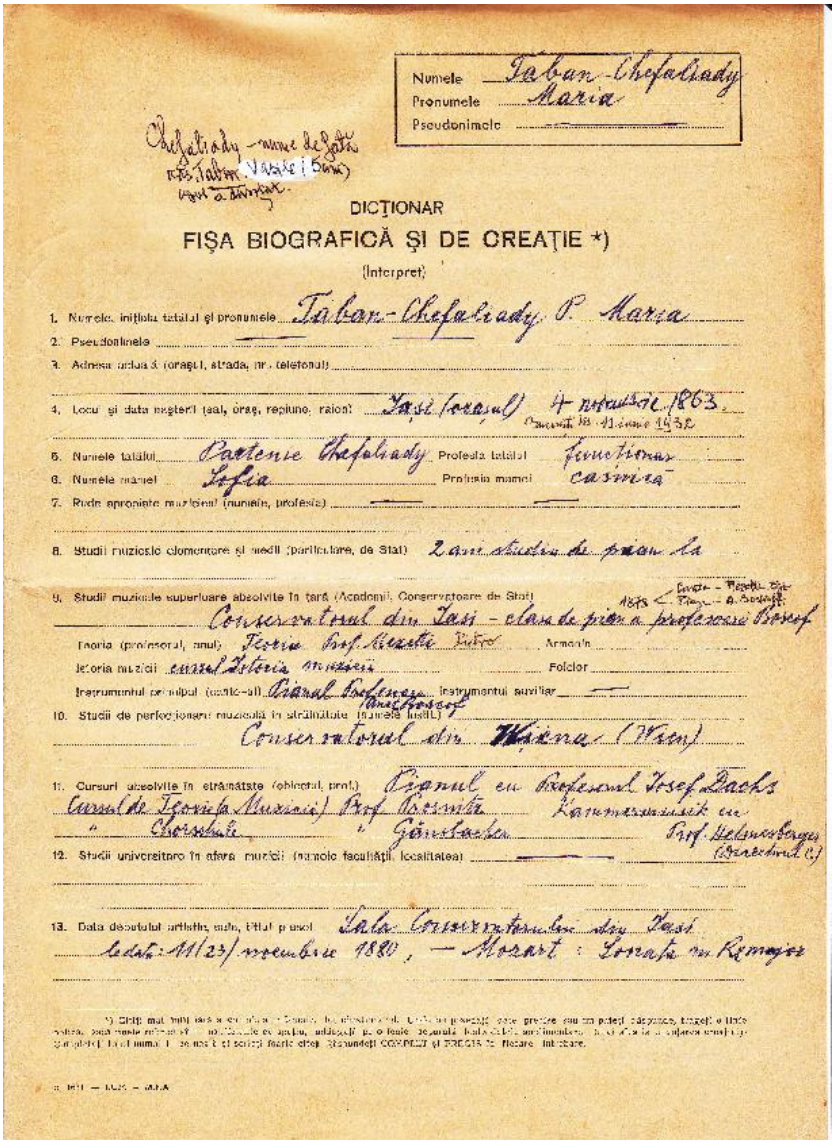
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



Numele Taban-Chefaliady
Pronumele Maria
Pseudonimele

Chefaliady - nume de soţie
n. Taban (Vaslui)
Mort a Bucureşti

DICŢIONAR

FIŞA BIOGRAFICĂ ŞI DE CREAŢIE *)

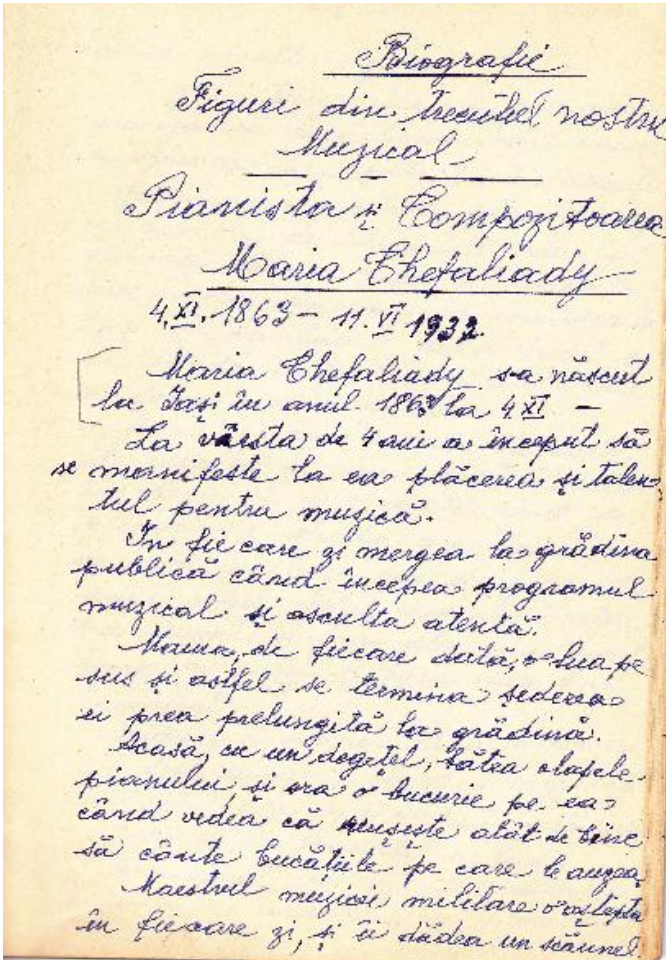
(Interpret)

1. Numele, iniţiala tatălui şi prenumele Taban-Chefaliady P. Maria
2. Pseudonimele
3. Adresa (ruta a (oraşul, strada, nr. telefonul)
4. Locul şi data naşterii (sat, oraş, regiune, raion) Iaşi (oraşul) 4 noiembrie 1863
5. Numele tatălui Gavrilă Chefaliady Profesia tatălui funcţionar
6. Numele mamei Sofia Profesia mamei casnică
7. Rude apropiate muzicieni (numele, profesia)
8. Studii muzicale elementare şi medii (particulare, de Stat) 2 ani studiu de pian la
9. Studii muzicale superioare absolvite în ţară (Academii, Conservatoare de Stat) 1878 Conservatorul din Iaşi - clasa de pian a profesorului Josef
Teoria (profesorul, anul) Teoria Prof. Mirzulescu Petre Armonia
Istoria muzicii curs Istoria muzicii Folclor
Instrumentul principal (clasa-ul) Pianul Profesorul Instrumentul auxiliar
10. Studii de perfecţionare muzicală în străinătate (numele liceului) Conservatorul din Viena (Wien)
11. Cursuri absolvite în străinătate (obiectul, prof.) Pianul cu Profesorul Josef Dachs
Curs de Istoria Muzicii Prof. Nottebohm cu Kammermusik cu
" Chorstube " Gänsbacher Prof. Helmesberger (Barcelona)
12. Studii universitare în afara muzicii (numele facultăţii, localitatea)
13. Data debutului artistic, sala, titlul piesei Sala Conservatorului din Iaşi
Data: 11/23 noembrie 1880, — Mozart : Sonata în Re major

*) Citiţi mai întîi tot ce se cere în fiecare rubrică. Unde nu se precizează este vorba despre studii terminate. Rubricile se umplu, subliniază şi o foaie despărţită după cifrele corespunzătoare. Scrieţi citeţ şi corect. Este bine să scrieţi fiecare cifră. Răspundeţi COMPLET şi EXACT la fiecare întrebare.

https://biblioteca-digitala.ro

Biografie
Figuri din trecutul nostru Muzical
Pianista și Compozitoarea Maria Chefaliady
4.XI.1863 – 11.VI.1937
Manuscris autograf (în caiet dictando) – 1932
Al soțului ei, Vasile Taban, după „însemnările” și „memoriile ei din timpul studiului la Viena”



Biografie
Figuri din trecutul nostru Muzical
Pianista și Compozitoarea Maria Chefaliady
4.XI.1863 – 11.VI.1932.

Maria Chefaliady s-a născut la Iași în anul 1863 la 4.XI –
La vârsta de 4 ani a început să se manifeste la ea plăcerea și talentul pentru muzică.
În fiecare zi mergea la grădina publică când începea programul muzical și asculta atentă.
Mama, de fiecare dată, o lua pe sus și astfel se termina ședeerea ei prea prelungită la grădină.
Acasă, cu un degețel, lătea clapele pianului și era o bucurie pe ea când vedea că reușește atât de bine să cânte bucățile pe care le auzea.
Maestrul muzicei militare o asculta în fiecare zi, și îi dădea un semn

Maria Chefaliady s-a născut la Iași în anul 1863 la 4.XI.

https://biblioteca-digitala.ro

La vârsta de 4 ani a început să se manifeste la ea plăcerea și talentul pentru muzică.

În fiecare zi mergea la grădina publică când începea programul muzical și asculta atentă.

Mama, de fiecare dată, o lua pe sus și astfel se termina șederea ei prea prelungită la grădină.

Acasă, cu un degețel, bătea clapele pianului și era o bucurie pe ea când vedea că reușește atât de bine să cânte bucățile pe care le auzea.

Maestrul muzicii militare o aștepta în fiecare zi și îi dădea un scăunel ca ea să asculte șezând.

Pe zi ce trecea încerca și cu mâna stângă să facă basul, încât mama ei spunea că e plăcut să o asculți. Pe atunci un celebru pianist vienez cu numele de Schartz venea să petreacă câte o lună în timpul verei în familia ce-i mai rămăsese în Iași. În plimbările lui a trecut și pe strada unde locuia fetița care își făcea ora ei de pian.

Mama ei, care se afla în curte, îl întrebă pe cine caută. El, amabil, îi spune că de o săptămână se plimbă pe strada aceasta atras de cântecul care era, desigur, al unui copil. Felul cum atacă notele l-a uimit și mai ales, în ultimul timp a reușit și basul, care l-a încântat.

Atunci a apărut fetița, și mare i-a fost uimirea când a văzut că un copil așa mic a putut să improvizeze și un bas destul de bine.

Au urmat câteva zile de convorbiri cum ar fi mai bine să se procedeze ca să nu se obosească copilul.

El și-a arătat dorința să-i dea lecții gratuit, dar pentru acest lucru abia la 6 ani să înceapă studiul, și asta pentru că e un talent excepțional.

A promis că va veni și la anul și va urmări cu atenție dezvoltarea talentului ei.

Au trecut doi ani și bunica a crezut că nu a fost un om serios, și cum a memorat și numele și strada unde stătea ruda lui, a pornit cu fetița să vadă ce face acel pianist celebru care a fost încântat de copilul ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Doamna care era rudă cu acel artist, mâhnită, i-a spus că a avut un accident și că a murit.

Doamna știa de talentul fetiței și spunea că el prevedea că din acest copil va face un mare artist, căci e un talent excepțional, care poate să înceapă studiul la 6 ani.

Astfel, prin dispariția acestui artist și om de inimă, a început, s-ar putea spune, seria deziluziilor pentru Maria Chefaliady, după cum se va vedea, pe măsură ce continuăm cu prezentarea etapelor vieții ei.

Maria Chefaliady a început odată cu studiile școlare și studiul pianului, făcând progrese uimitoare.

Primele studii muzicale le-am făcut la Conservatorul din Iași, orașul meu natal, cu eminenții profesori d-na Boscoff (mama pianistului Boscoff) și d-na Gros (ambii decedați). Toate examenele mele, în deosebi cel de absolvire (anul 1883) le-am trecut cu strălucit succes.

În august, același an, am plecat la Viena. M-am înscris la Conservatorul de acolo în clasa ilustrului profesor Dachs. Am fost primită cu aplauze unanime de juriul examinator, clasându-mă în anul al doilea superior, rămânându-mi astfel numai doi ani de studiu. În acești doi ani mi-am pus într-o continuă mișcare febrilă viața mea tânără, cheltuind-o fără milă și fără cruțare, absolut numai de dragul Clavirului. – În primul an de studiu am frequentat cursurile de teorie Prof. Prosnitz; Chorschule Prof. Gänsbacher, și Kamermusik sub direcțiunea lui Hellmesberger directorul Conservatorului. În al doilea și ultimul an am urmat armonia cu Prof. Graedener, și Istoria Musicei cu Prof. Prosnitz. Un amănunt interesant; în ora studiului de armonie, profesorul îmi atrăsese atențiunea asupra unui „ce” de care n-aveam știință, aducându-mi în același timp elogii de admirație, căci întrezărise în mine un talent la compoziție.

Îmi dădea basuri cifrate sau vice-versa, să le pun melodia. Le găsea admirabile ca inspirație, cât și ca structură armonică. Stărui de mine, să mă înscriu la compoziție și Contrapunct. Urmăream însă un ideal în perfecționarea Clavirului, așa că nu-mi puteam lua încă o sarcină atât de grea.

https://biblioteca-digitala.ro

În ultimul an, de la început până la sfârșit, cântam câte zece ore pe zi, fără o scădere de un minut cel puțin. Mă sculam în fiecare zi, lucrătoare ori sărbătoare, la 5 dimineața ca la 7 să fiu îmbrăcată, cafeaua băută, și notele de studiu pregătite. Menționez că, pentru a nu pierde un minut, mă rugam de maică-mea să-mi dea dânsa de mâncat la Clavir ca pe timpul când eram copilă. Îmi satisfăcea dorința. Pe când degetele mele lucrau, dinții mei tăiau în neștire, făr-a-mi da socoteală ce anume mănânc. Fericită uitare de tine!

Având multe de învățat. Cântam până după zece seara, când mă trezeam cu servitoarea proprietăresei – „Fräulein schon zehn Urh!! Die Politzei kommt!" Mă rugam de proprietăreasă să mă mai lase încă cinci minute pentru a îndeplini cele zece ore de studiu ce mi-am propus să le pun în practică. În fine mi-a încuviințat să cânt de regulă până la zece, mai mult nu, și aceasta după ce a luat înțelegere cu locatarii vecini cu mine. Bucuria mea era mare c-am obținut cuvântul ei! Studiam din zori până-n noapte cu-n zel și-o dragoste de nedescris. Puteam oare bănui că mai târziu Idealul ridicat de mine, pe care eram să-mi clădesc „o viață" să se prăbușească? Nici gând nu mă gândeam la așa ceva.

Când am ajuns la finele ultimului an, m-am trezit c-o tehnică uimitoare unită cu o dexteritate vertiginoasă. N-am neglijat nici partea poeziei, căci o simțeam în suflet. Tot ce aveam mai curat și mai înălțător în sufletul meu, transmiteam direct degetelor mele, netezind și îmblânzind cu ele rigidele tasturi ale clavirului. Treptat cu vârsta, cu continuitatea studiului mecanic desvoltat și cu audierea concertelor maeștrilor Grünfeld, Rozenthal și mulți alții, am parvenit să pătrund adânc în tainele cântărei Clavirului pentru satisfacția mea sufletească și a persoanelor ce-mi fac onoarea să mă asculte. Nu pierd din vedere un amănunt ce-l expun aici și anume că, - perfecțiunea în o anumită direcțiune, ca și inteligența, își are imperfecțiunea sa. Din cele ce urmează s-o vedea că am dreptate.

Maestrul Dachs m-a sfătuit, ca un bun prieten și protector, să rămân la Viena, oferindu-mi lecțiuni pentru câștigarea existenței și gratuit prețioasele sale lecțiuni a școalei de perfecțiune pe timp de un an de zile. Să exprima cu

https://biblioteca-digitala.ro

admirație pentru talentul meu, dându-i calificativul de extraordinar! remarcabil talent!

Pot zice că „Onoarea” cu „Norocul” mi-au ținut calea, dar eu le-am ocolit. Astăzi aș fi fost foarte departe ... peste alte țărmuri, cu alte făpturi, alte caractere, idei, poate mai apropiate ori mai desunite de-ale mele, nu pot să știu, un lucru însă e cert: aș fi devenit o artistă fenomenală în mânuirea clavirului și o savantă în literatura muzicală absolut vastă.

Eu nesocotită, avui nefericita inspirație, de-a dreptul prostie, de-a refuza! ca și cum o mare fericire mă aștepta în țară.

Ori cine s-o mira și m-o condamna că n-am urmat sfaturile binevoitorului meu. Astăzi mă condamn eu singură și mă mustrez după câte am îndurat în decursul anilor de profesorat și-n viața privată ca om. Dar e prea târziu și fără remediu.

Nenorocirea mea decurge de-acolo că, sentimentalismul, acest „dulce dușman” al nefericiților, de orice natură ar fi fost, s-a arătat suveran absolut asupra rațiunei. Mi-am iubit mult pământul pe care m-am născut, am copilărit, m-am luminat și-am luptat. Îmi era dor de frații mei români. În așa duioase amintiri, „nostalgia” mi-a încleștat mintea, a fost mai puternică în perseverența ei că pentru moment mi-a înăbușit focul sacru al Artei. Desfid însă judecata oricui, când față de o slăbiciune a mea firească, dar curată în pornirile ei, îmi va contesta cultul divin ce am pentru artă, în special pentru clavir, ori nu mi-o cumpăni egal dragostea de artă cu cea de țară și de neam. Una fără alta nu pot trăi în sufletul meu. Numai gustând acreala străinătății, prețuiești țara ta.

Își poate oricine închipui fericirea mea de nedescris când am trecut frontiera pe pământul României! Când am intrat în Gara Iași și de aici în oraș mi-am zis – „ființă mai fericită ca mine nu există”. Cu aceste bune gânduri și năzuinți mari m-am întors în țară. Am aduc cu mine un „bagaj” de iluzii frumoase, cu razele curcubeului răsfrânte în creierul meu tânăr.

În dragostea de țară și de aproapele meu și cultul pentru artă, plănuiam și îmi vedeam realizat planul (la 21 de ani încă nu cunoșteam lumea!) înfăptuirea unui Ideal și anume: a-mi

https://biblioteca-digitala.ro

pune la dispoziție concursul muzical benevol în operile de binefacere!

Ca maestră, a-mi oferi obolul muzical în predarea cursurilor gratuite elevelor și elevilor absolut lipsiți de mijloace, dar cu dor de-a studia muzica, luminând atâtea mari talente ce nu se pot cultiva din cauzele arătate mai sus. Gândul acesta către aproapele meu, mă nutrea sufletește dacă înfăptuirea acestui ideal înălțător devenea realitate.

Credeam, și astăzi îmi păstrez credința, că numai astfel împlinindu-mi o datorie ca om îmi dam seama că nu-s de prisos pe pământ , că însemn „ceva" printre ai mei. Din multe piedici, nu mi-am putut realiza acest vis.

Că sunt vinovată și eu nu mai rămâne îndoială, îmi dau bine seama. Mi-a lipsit experiența vieții sau „școala lumei" în care intră și tactica diplomației, și mai mult de-atât, „darul" de a mă ști înfige în orice suflet de om. Dar mai vinovați în cazul de față, chiar criminali, sunt colegii mei, mulți dintre ei cu reputație artistică stabilită și poziție socială de invidiat. Ei au observat la mine aceste lipsuri și au profitat de ele pentru a mă îndepărta din mijlocul lor. În stângăcia mea, nici n-am căutat să mă apropii de ei, ci am fugit. Privirile lor ironice și șoaptele purtate de vânt...au pătruns adânc sufletul și auzul meu, că talentul meu muzical a fost rău scărmănat de „urzeala colegială"!

Pe-atunci nu știam ce înseamnă invidia sau „rivalitatea colegială". În Viena nu-am văzut așa ceva printre colegii mei; aici însă am făcut repede cunoștință.

În numeroasele concerte ce am dat, succesele repurtate au fost la înălțimea răsplății anilor de studii în cari am lucrat fără odihnă dându-mă cu totul uitării de mine însămi.

Muzicalitatea sălăsluiește în sufletul meu de unde se și explică, - că, Clavirul, acest sublim instrument muzical, vibrator de patimi sufletești, l-a iubit înfrigurat cu dragostea naivă și curată a primei iubiri. Între mine și el e o legătură de prietenie dătătoare de viață, o lume de idei, de iluzii! Un Tot din mine! Numai în el mi-am găsit personalitatea. În sunetele sale armonioase, o viață întreagă mi-am umplut „conform iluziilor" izvor din alte lumi, cu alte ființe, cu alte năzuințe, cu alte lumini ca cele pământești.

https://biblioteca-digitala.ro

De la primul concert care l-am dat în Iași (în 1886) titlul de „excelentă pianistă” s-a stabilit din acel moment. Astfel a mers crescând din succes în succes.

Asupra mea însă, fire de artist extrem de impresionabil n-a avut efectul dorit de mine. Poate că n-aș avea dreptul să mă plâng căci coșurile cu flori, porumbeii, rechemările nesfârșite pe scenă s-au repetat de nenumărate ori. Toate aceste manifestări mă lăsau rece. Le primeam cu recunoștință și cu măgulează, dar fără entuziasm. Arăt cauzele de ce.-

În mintea mea, aceste „nimicuri” de efect amăgitor sunt bune pentru debutanții diletanți, ca încurajare, ca mulțumire pentru concursul ce-l dau, nu însă pentru artiștii care văd și simt sufletește, Adevăratul artist nu crede nimic decât – sufletul comunicativ al auditorului și mare liniște în sală.

Dacă aveți plăcere, doamnelor și domnilor să vă manifestați admirația și simpatia artiștilor concertiști acoperiți c-o profuziune de flori naturale aruncate pe scenă, poetizându-și cu acest gest delicat pe ei reprezentanții și fidelii interpreți ai marilor compozitori. Poetizarea artistului subliniază și cultul pentru artă.

Coșurile și chiar jerbele de flori trebuie să dispară de pe scenă. Ce efect au ele din punct de vedere estetic? Absolut urât, plus modul ridicol al prezentării acestor „jucării” care mai mult întunecă și micșorează meritul concertistei decât să i-l scoată în evidență. Pe când ploaia de flori vine direct din public, se cheamă că încununează „Arta cu Poezia”. E de un efect gingaș și înălțător în același timp atât dintr-o parte, cât și din alta. Cine va judeca bine, îmi va da dreptate că aceste manifestări de prost gust, să mă lase rece. Nu cu aceste gânduri am urcat scena, nu în aceste daruri care înșală ochiul mi-am pus idealul succeselor mele, ci unul care cu regret o spun nu-l au încă românii noștri, numai la străini am observat și îndeosebi la nemți și anume expresia comunicativă a sufletului dintre Artist și Public. Cu durere am constatat și să-mi fie cu iertare că nu pot ascunde aceste lipsuri, această trăsătură de unire de mare importanță pentru Artiștii Concertiști, n-am găsit-o la publicul nostru. Îmi lipsește firul de comunicativitate

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală care leagă suflet de suflet. N-am găsit în el, intimul meu. Să dau un exemplu.

La un concert ce l-am dat în sala Atheneului (vechi) prin anul 1888, când executam o bucată muzicală mai de efect vioi, mai toate picioarele săltau în ritmul muzicei. De această lipsă de bun simț, nici până în ziua de azi nu s-au lăsat unii dintre ei.

Altă ediție de Auditor ignorant. În aceeași seară de Concert, pe când în sală domnea o liniște complectă (din fericire găsindu-se și câțiva selecți) la un moment dat șoapte, ba chiar voci cu diapazonul ridicat, în stalul I! Când? Atunci când executam o *Nocturnă*, o *Romanță* fără cuvinte, ori o *Reverie* în care expuneam cât mai bine, gândirea vorbitoare de cugetare adâncă izvorâtă din sufletul cald și poetic al Compozitorului. Și de cine se vorbea în acele clipe? Absolut de mine fiind obiectul atențiunii tuturor. Parcă-i aud aevea vorbind – „e tânără! E frumoasă! Dar ce bine cântă! Ce toaletă frumoasă are!" Îmi venea să râd de exclamările întretăiate cu stupidele reflecții, dar mă și încântau și mă încruntam de necaz.

Nimic mai supărător pentru-n Artist și încă pentru unul mai ușor a-și ieși din fire ca șoșoteala în timpul execuțiunei unei bucăți de muzică, fie în sala de concert, fie în cerc intim. Înainte de toate, e lipsă de bun simț, de cultură și o vie dovadă de ignoranță muzicală, când nu-și știu ține limba în frâu atunci când se cere.

Din nefericire, „perorarea" e un ce al Românului nostru. Conștient ori inconștient, el trebuie să vorbească și atunci când nu i se cere, condus numai de falsa idee de a nu trece drept „mărginit" dacă tace... De aceea ori când nu-și dă seama de locul unde se găsește, de ce are înaintea sa, ce se urzește în urma sa și nici de împrejurări...

Am suferit atâtea decepții în cariera mea de artistă că nu pot trece peste acest „Tot" de lipsuri sufletești și a tăinui aceea ce trebuie spus, că nu avem public cu distincție selectamente muzical, conștient de dreptele susceptibilități ale artistului... Are nesăbuința, credința că-l plătește!?!...și dacă-l plătește să fie supus capriciilor sale de nesocotit. Culmea ironiei și a ignoranței!!! Mai târziu s-o rafina gustul muzical, dar trebuie frecventate des concertele, de ascuțit urechile și de închis ochii

https://biblioteca-digitala.ro

la ce se petrece prin loji, bineînțeles, în timpul execuțiunii. Altfel, vom rămâne tot ignoranți în poezia muzicală. Până-n momentul de față, o artistă româncă în țara noastră întâmpină multe neajunsuri și neplăceri în montarea unui concert.

Dacă le-aș enumera pe toate n-aș mai isprăvi. Știut de dânsa că, subiectul atențiunei publicului nu este atât talentul ei ce se imprimă pe figură în variatele ei stări sufletești prin care trece în momentul în care degetele-i redau vii impresiile scrise de genialii compozitori. Nu aceasta îl preocupă, nici nu observă această însuflețită transformare, ci dacă e tânără și frumoasă, bine îmbrăcată și de-i zâmbitoare. Acesta e pașaportul de liberă trecere pe orice scenă din țara noastră. E dureros de regretabil și de neiertat publicului cu pretenții de cultură și uzajul lumei să comită astfel de necuviinți față de o personalitate. E o mare disproporție sufletească între aceste două făpturi diferite – Artistul și Publicul. Cea mai mare nenorocire pentru un artist este de a nu fi înțeles.

Elita noastră se supune orbește mincinosului și falsului cod al manierelor elegante (!) care și ele suferă diverse schimbări de modă, schimonosind și pocind făptura omenească după talmudul ei ce trebuie să-l execute punct cu punct, altfel să dezerteze din saloane, dacă ține a nu fi expus afronturilor încă mojicești, dar după „codul manierelor elegante” !?

Arăți și scopul după care acești epidemici ai societății își canonesc ființa loc când sunt între ei, în modul cel mai deșuchiat, nu depărtați, ci absolut dezbrăcați de natural și de estetic. Țin cu prețul ridicolului să fie cât mai seducători și mai atrăgători unii față de alții în cercul în care se găsesc. Dacă seducătoare putem numi o ființă inconștientă de rolul fals și dezgustător ce-l joacă. E de râs și de plâns această schilodire a sufletului omenesc ce sălășluiește într-un manechin automat. Din astfel de minți sucite, pornesc atâtea fapte și ui ce nu le pot îndrepta, nici ierta decât moartea.

Creierul care lucrează în așa condițiuni anormale, contra propriei dicțiuni, nu poate da decât un total deficit moral.

În orice împrejurări și-n orice cerc poți fi „om de lume” dacă ai în tine codul bunului simț. Instinctiv te conduce să-ți păstrezi nota naturală a bunei cuviinți desvăluindu-ți totodată

https://biblioteca-digitala.ro

personalitatea, pusă la adăpostul ridicolului ce bântuie cu furie printre lumea din „high-life”.

Sub puterea dominatoare a sucitelor și greșitelor prejudecăți de mai sus, s-a edificat piramida lumei ce stă să cadă la cea mai ușoară adiere de vânt, prăbușindu-se din înălțimea fără bază în prăpastia celui mai mare desfrâu. Cu puține excepții, dar aceasta e înfățișarea lumei noastre elegante.

Am arătat neplăcerile ce un artist întâmpină când vine în contact cu publicul care-l plătește!! Mai cu seamă, „clasa burgheză” cere de la artist răbdare! Să fie mulțumit că vine să-l asculte interval de două ore!!... din care mai trunchează o jumătate pentru a merge la serata doamnei X... distrând încă zece minute pașnicul auditor rămas în sală, prin zgomotul ce-l face de a atrage atențiunea tuturor asupra ei, pentru a le admira, dar ce? Toaletele de sute și mii de franci!! Altceva nimic. Multe fapte ușuratice dar grave în înfăptuirea lor probează că elita noastră în genere e slab echipată sufletește. N-are o individualitate proprie, n-are încredere în personalitatea ei, de aceea lipsurile și le complectează prin toaletele costisitoare, prin râset și scule mai mult false decât adevărate ca și sufletul ei. Pentru a-și pune mai în evidență nulitatea personală, apare târziu la spectacole și dispare înainte sau imediat după executarea a unu sau două numere din program. Cum rămâne atunci, doamnelor și domnilor, cu codul manierelor elegante ce le puneți în așa urâtă lumină? Nu mai încape îndoială, că fals și mincinos e tot ce e pe dumneavoastră.

Când lipsește cea mai de preț podoabă la o femeie, înțelepciunea, farmecul sau puterea ce vreți să exercitați asupra imensei mulțimi sau parțial, nu se stratornicește în jurul dumneavoastră. De sine înțeles că, creierul nu primește și nu conservă nimic fără înțelepciune.

De la un timp obosindu-mă de-a întâlni tot același public capricios și sfidător, m-am decis să mă stabilesc undeva și să dau lecții de pian. Mi-am ales Capitala ca centru mai muzical decât provincia și incontestabil cu mai multă lume. Nu numai aceasta m-a făcut să prefer Capitala, ci și speranța că voi auzi

https://biblioteca-digitala.ro

pe cei mai mari maeștri în arta pianului și a muzicei în general. Acest vis mi l-am realizat. Am auzit artiștii cei mari de la care am profitat foarte mult.

Astăzi sunt profesoară! Dar și aici, câte deziluzii n-am cules! Fie în sala de concert, fie în saloanele sale particulare, societatea noastră rămâne aceeași față de artiști. Cât privește față de profesoare, e veșnic rigidă, îngâmfată, deci incapabilă de a pătrunde în sufletul lor delicat și susceptibil. Împrejurările m-au destinat să fiu profesoară, dar cu suflet artistic am rămas.

Sunt 21 de ani de când țin frânele profesoratului în mâni. M-am devotat cu toată dragostea, știința și conștiința.

Până n-am trecut în Viena nu mi-am dat așa bine seama de însemnătatea titlului „profesor de pian”! De ce stimă și onoare se bucură acolo, de cât și ce-i datorează elevii și ce protector bun dobândește elevul merituos în maestrul său.

Așa stând lucrurile, printre alte părți, fiind încă și sub frumoasele impresii ce mi-au rămas în memorie la vederea armoniei dintre profesor și elev, și deosebita onoare și considerație ce părinții dau maestrului clavirului, nici n-am bănuit că și în țara noastră n-ar exista aceeași cordialitate între maeștri, părinți și elevi.

Această bună impresie m-a decis să îmbrățișez cariera de profesorat!. Dar cât amar am înghițit de la parvenitul High-Life numai eu știu! Nici prin gând nu mi-a trecut că titlul „profesoară de pian” nu sună frumos în urechile alor noștri, ca celelalte titluri. Doar e un titlu câștigat prin muncă încordată, nu furat!

În diferite împrejurări am avut ocazie să prind aceste note discordante și mi-am zis, ce diferență între o lume și alta!

În țara noastră, numai profesoarele de Conservator, cu dublu titlu și dublu rol, ori c-o bună situație materială căzută de la roata norocului nu se știe cum, se bucură de toate privilegiile; cele particulare, doar atât cât să nu moară bine de foame.

Cine cu cât a putut mai mult a contribuit cu dărnicie la nimicirea talentului meu. Dar, contra așteptărilor lor, el se cimentează și rezistă tuturor furtunilor pentru a le procura cândva plăcerea (?) de-a face mai aproape cunoștință cu el. Acei care, odată cele scrie la adresa lor, va fi destul pentru ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu mă pot opri însă de a manifesta dragostea și recunoștința către persoanele care au fost bune și mi-au dat curaj să nu mă opresc de unde am plecat.

În 1886 o găsim pe Maria Chefaliady în București unde se strămutase definitiv știind oarecum că totuși, astfel, ar sluji mai bine și fără idealul artistic pentru care se poate spune că realmente ardea în ea nobilul foc al vocației adevărate.

Acei care au simțit în viața lor ceva asemănător își dau seama că atunci când „vocația" aceasta a cuprins o ființă umană se simte parcă o voință, o putere, în aparență chiar străină de noi, care nu o lasă de-o parte până acea ființă nu izbutește să exprime prin graiul artei „Frumosul" și „Binele" pentru mulțumirea înnobilării și înfrățirea oamenilor, oricât ar trebui să sufere sau chiar să sângereze acel ales.

Cine cercetează cu răbdare viața și activitatea Mariei Chefaliady este cuprins de simțământul că – chiar dacă nu a atins culmile geniului românesc ca un Enescu sau alții de talie apropiată – s-a străduit și a luptat vitejește cu mare și minunat talent – ca să se înalțe spre ei, și a izbutit, cu toate adversitățile vremurilor de atunci și a unei soarte potrivnice, să înscrie urme luminoase și de înalt nivel în Muzica Românească.

Din acel an, ea începe sau, mai bine zis, continuă o carieră concertistică din cele mai frumoase, atât în București, cât și prin țară.

Repertoriul ei sporește mereu, iar arta ei pianistică se desăvârșește necontenit. În concertele programelor ce ne-au rămas din acele depărtate vremuri – oarecum ale începutului vieții muzicale de la noi – găsim mai multe din sonatele de prim plan ale lui Beethoven, mult Chopin, Mozart, Scarlatti, Hummel, Schubert, Liszt, Saint-Säens, precum și felurite compoziții proprii, ca: marșuri și valsuri de concert, balade, care se bucurau întotdeauna de mult succes, după cum vedem din dările de seamă apărute în ziarele vremii.

Adesea artista cânta muzică de cameră, alături de cei mai renumiți instrumentiști din acele vremi, ca Micheru, laureat al Conservatorului din Leipzig, Dumitrescu compozitor și profesor de violoncel, valorosul concert și profesor Aurel Eliade,

https://biblioteca-digitala.ro

Hübsch, și mai târziu cu violonistul și profesorul Skohutil și alții...

Au urmat ani îndelungați de Concerte, mereu cu același succes. Din toți acești ani mi s-au păstrat dări de seamă, mereu elogioase și entuziaste. Toate aceste critici, dări de seamă prezintă și interes documentar prin reflexele mediului de atunci ce găsim în ele, și chiar prin limbajul sau formulările de atunci, când se vorbea de Concerte, muzică sau artă în general.

Chiar în Concertele date în orașe de provincie ținuta artistică era mere – conform programelor - distinsă, cu toate că și dânsa era, desigur, nevoită a face totuși oarecari concesii gustului public de atunci. Ea spunea întotdeauna că dorește să împărtășească din arta ei și celor care nu au prilejul să beneficieze de o viață artistică mai bogată cum există în Capitală.

În 1891 Maria Chefaliady se căsătorește cu Vasile Taban, originar din Bacău, pe atunci casier general la Ministerul Finanțelor. Dar n-a fost o căsătorie potrivită. Nepotrivirea de caracter a dus la desfacerea acestei căsătorii după numai 5 ani de căsnicie, după multe și dureroase despărțiri și deziluzii. Ea însă – după cum se exprima câteodată în familie – își găsea consolarea în arta sunetelor și, ca atâția alții înaintea ei, chiar durerea o făcea să-și adâncească, să-și maturizeze interpretările date de ea marilor inspirați ai literaturii pianistice...

Am folosit vorbind de desfășurarea diferitelor etape ale vieții personajului care ne preocupă cuvintele: deziluzie, durere sau destin potrivnic sau soartă adversă și ne-am putea întreba: există oare destin sau soartă, în bine sau în rău? Răspunsul ar fi, după părerea mea, da! Exista atunci în timpul adolescenței și chia a maturității Mariei Chefaliady, adică în mediul de atunci; dar, se vede de cel obiectiv, că azi, într-un regim cu adevărat democratic-socialist care încurajează artele, dând putință de dezvoltare oricărui talent adevărat, scutind pe cei chemați de grijile materiale, stârpind indiferența și snobismul, aceste noțiuni au dispărut fiindcă stările social- economice de atunci nu mai există.

Maria Chefaliady însă, a avut de suferit în fel și chip, în plus fiindcă era o fire autentică de artist, dar o diletantă în ale

https://biblioteca-digitala.ro

vieții. Era străină de diplomație în societate, de subtilitățile saloanelor în care se legănau atâți pseudo-artiști sau artiste.

Ca artist, îți păstrezi personalitatea și libertatea individuală. Ca profesor, ești cu totul robit misiunei ce ți-ai ales, fie de bună voie, sau constrâns de împrejurări.

„Artă" – în înaltul ei înțeles cuprinde – Frumosul și Sublimul. De ai norocul să fii reprezentantul ei oficial, ești fericitul între puținii fericiți muritori. Tu, mare Vrăjitor Artist, când cânți, simți adânc cu sufletul și vorbești robit cu gândirea! În acele clipe de înălțare, reverși cu prisosință în sufletul auditorului lumină vibratoare din razele Artei divine. Ești un alt tu, pentru că ești cineva. E atâta însuflețire și vrajă în cântecul tău pentru că pe nesimțite, te furi pe tine însuți și cu tine pe cei din jurul tău. Profesoratul, dimpotrivă, o totală desmințire a tot ce ești sau ai năzuit să ajungi și să te mențiii. Mulți chemați, puțini aleși. Între cei puțini aleși, ești și tu, natura ți-a hărăzit un talent, mare talent, simți că arde în tine un foc puternic pentru marea artă; ți-ai da jumătate din viață ca să faci artă, dar realitatea crudă să ridică înainte ca o mumie strigându-ți „Luptă pentru existență!" și astfel, zi cu zi, an cu an, te vezi minat moralmente - și ca culme a ironiei, pe dinaintea ta se perindează moșoroaie de mediocrități, stropindu-te cu noroi și venin ce curge abundent din sufletul lor mocirlos. Așa dar e limpede că „a face artă" înseamnă a urmări un Ideal și a ți-l însuși, pe când profesoratul înseamnă sechestrarea și suprimarea lui pentru că-ți omoară avântul sufletului cu-ntreaga ta ființă. Dac-ai muri n-ar mai fi nimic, nenorocirea este că trăiești, ca să mori în fiecare zi, de zece ori. În această din urmă categorie, ai de luptat cu diferite caractere, temperamente, talente, unele serioase, dar cele mai multe ușoare, plus lenevia și neprețuirea pierderii de timp din partea elevilor. Te naști și te ridici artist și într-o bună zi, te trezești dascăl!... Din acel moment ești ursit să-ți petreci anii de-a lungul vieții revoltându-te, ori resemnându-te pentru că nu poți altfel.

Amară-i pâinea profesorului de muzică! – Mai ai de luptat cu invidia colegilor de profesie... dușmani de moarte. Te aruncă de viu în veșnicul infern de unde nu mai ai putință să ieși nu luminat, dar cel puțin cu obrazul nebrăzdat pentru

https://biblioteca-digitala.ro

drepturile ce le ai ca maestru. Ca culme a batjocurei, la moarte te pălmuește cu discursurile oratorice închegate pe tema frumosului talent, nobilelor sentimente și calități pe care le-ai avut... dar din invidie ți le-a ignorat; ori de nu le-ai avut sau nu ți le-a cunoscut, nu să intimidează, ci ți le dăruiește cu prisosință... îmbrăcându-te c-o „haină" care poate, ori nici când n-ai purtat-o cât ai trăit, dar ține cu orice preț să-ți aducă „ultimul prinos de colegialitate" (??) coborându-te la nivelul său de „înălțare sufletească"! Această „ocazională prietenie" cu perorarea minunat mașinată de impresia asistenței, că viul și cu mortul au fost odată un gând și un suflet!!? Totul să reduce la o minciună, artistic înscenată, dar prost cusută și încă și cu ață albă.

Ori ce carieră e spinoasă, când ești nevoit să-ți câștigi existența, dar în special cariera profesorului de muzică e dureroasă. Dar, o profesoară de pian, câte neplăceri și neajunsuri nu întâmpină în viață! Pe lângă multe altele „negustoresele mame" precupețesc onorarul la care ea are drept și pretenții să fie bine retribuită, fiind conștientă de știința ei, de misiunea ce are de îndeplinit. Ele însă n-au în vedere că părinții ei au cheltuit sume enorme unii cu prețul sacrificiului, pentru a-i desăvârși talentul muzical. Dar munca ei e titanică! Lupta continuă și sbuciumată între ea și colosul Clavir! Emoțiile, stările sufletești prin care trece până să-și vadă diploma de absolventă, ce-i dă dreptul de a concerta ori de a preda lecțiuni. Va să zică, câtă cheltuială fizică, morală, intelectuală și materială, fără de oprire în cursul lor, desfășoară un elev candidat al Artei în cei câțiva ani de studiu în preajma talentului său.

Dacă onoratele mame și-ar frământa gândirea în deslegarea problemei de mai sus, n-ar făptui necuviințele ce le repetă de câte ori vin în contact cu profesoarele de pian sau mai bine zis cu maeștri de muzică.

(va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Viorel Cosma

Original Texts and Documents. Music History in Autobiographies (VIII). The Maria Chefaliady Archive (I)

The name of composer and pianist Maria Chefaliady (1863-1937), married Taban, remained unknown in the context of our artistic movement one century ago, even if she made her performing and pedagogical career in two effervescent musical centres (Iași and Bucharest), that were stimulating for the affirmation of a very endowed artist – intelligent, ambitious, promising. This name, however, deserves to be recorded from now on among our first female creators in the book of our musical history at the beginning of the twentieth century. Her artistic ties with the most noteworthy representatives of Bucharest's musical and literary life made her participate in salons of national prestige. Her autobiographical notes have a peculiar literary charm (Chefaliady also wrote poetry!), so her notes on her teaching activity read like real essays produced by a professional pen.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro